Arte y técnica

Lewis Mumford

Estos textos nos ofrecen la esencia de los puntos de vista de Mumford sobre los papeles opuestos pero a la vez interconectados de la tecnología y el arte en la cultura contemporánea.

Mumford sostiene que el excesivo énfasis que el hombre ha dado a la técnica ha contribuido a la despersonalización y la vacuidad de gran parte de la existencia en el siglo XX, y como consecuencia de ello hace un vigoroso llamamiento a favor de un respeto renovado por los impulsos y los logros artísticos. Su repetida insistencia en que el desarrollo tecnológico tome al ser humano como medida —así como su apasionado alegato a favor de que la humanidad saque el máximo partido de sus «espléndidas potencialidades y promesas» invirtiendo el rumbo de su progreso hacia la anomia y la destrucción— resulta aún más relevante en este siglo XXI.

Con una esclarecedora introducción de Casey Nelson Blake sobre la vida y obra de Lewis Mumford y con una nueva traducción de Federico Corriente, publicamos por primera vez en España este ya clásico libro compuesto por seis conferencias —«El arte y el símbolo»; «La herramienta y el objeto»; «De la artesanía al arte de la máquina»; «Estandarización, reproducción y elección»; «Símbolo y función en la arquitectura»; «Arte, técnica e integración cultural»— en las que Mumford aborda de manera aún más cercana de lo habitual muchos de los problemas a los que nos enfrentamos como sociedad, además de exponer con una claridad meridiana gran parte de las reflexiones que lo han llevado a ser considerado como uno de los pensadores más importantes del siglo XX.

Lewis Mumford

Arte y técnica

ePub r1.0
Titivillus 13.03.2023

Título original: *Art and Technics*
Lewis Mumford, 1952
Traducción: Federico Corriente

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

Índice

«Lewis Mumford, insurgente»: Introducción a *Arte y técnica*. Casey Nelson Blake

Arte y técnica

- Nota del autor
- El arte y el símbolo
- La herramienta y el objeto
- De la artesanía al arte de la máquina
- Estandarización, reproducción y elección
- Símbolo y función en la arquitectura
- El arte, la técnica y la integración cultural

Sobre el autor

Notas

«Lewis Mumford, insurgente»: Introducción a *Arte y técnica*

Casey Nelson Blake

NO RESULTA FÁCIL CATEGORIZAR la extraordinaria trayectoria de Lewis Mumford. Si no basta con calificarle de teórico de la tecnología, urbanista o crítico de la arquitectura, resulta igualmente equívoco completar esas etiquetas con otras, como crítico cultural, historiador, filósofo, biógrafo o artista literario, que atañen a uno u otro aspecto de su obra. Mientras participaba en todas y cada una de estas actividades, Mumford volvió una y otra vez (en veintiocho libros y centenares de artículos y reseñas) sobre un conjunto de inquietudes fundamentales, hermosamente recapituladas en la sucesión de preguntas que plantea en el último capítulo de *Arte y técnica*: «¿Por qué nuestra vida interior se ha vuelto tan pobre y tan vacía a la vez que nuestra vida exterior se ha vuelto tan exagerada, y más vacía aún en materia de satisfacciones subjetivas? ¿Por qué nos hemos convertido en dioses tecnológicos y en demonios morales, en superhombres científicos e idiotas estéticos (idiotas, claro está, ante todo en el sentido griego de individuos completamente privados, incapaces de comunicarse o de comprenderse entre sí)?» (
p.
178).

Aquí, como en otros escritos, Mumford indagó en torno a las cuestiones éticas que animaron todas sus investigaciones sobre el arte, la tecnología y el urbanismo: la quiebra de los vínculos de camaradería y comunidad en la sociedad industrial avanzada; la decadencia de la noción del bien común y la crisis moral resultante en la vida contemporánea; la divisoria cultural que separa el lenguaje instrumental de la técnica del lenguaje simbólico de la

experiencia estética, así como el vía crucis de la «personalidad» en una era burocrática. En pocas palabras, Mumford escribió como moralista, como intelectual profético convencido de que las fronteras interdisciplinares obstaculizaban la necesidad de reorientar la cultura pública en el marco de un proyecto de renovación individual y colectiva. Como le dijo por escrito en 1925 a su amigo Van Wyck Brooks: «Me resulta reconfortante comprobar que mis criterios arquitectónicos y literarios son idénticos, de manera que la buena vida que planea sobre su trasfondo goza, en cualquier caso, de una unidad entre el exterior y el interior». [1]

A lo largo de su trayectoria, Mumford cambió a menudo de opinión en lo que se refería a los medios apropiados para acceder a la «buena vida», sobre todo durante la década de 1940, cuando los terribles acontecimientos que rodearon a la Segunda Guerra Mundial le obligaron a renunciar a muchos de los supuestos «progresistas» de su juventud. No obstante, Mumford se mostró asombrosamente congruente en lo tocante a su concepción de los tres ideales interrelacionados que constituían su visión de «la buena vida», y que en *Técnica y civilización* (1934) denominó «la reconstrucción de la personalidad individual y del grupo colectivo, así como la reorientación de todas las formas de pensamiento y de actividad social hacia la vida». [2] La personalidad, la comunidad y la renovación de la vida fueron las nietas de toda su trayectoria. Es muy característico de Mumford que en dicho libro la crítica del culto a la tecnología se llevara a cabo en nombre de la autorrealización. «El autómata y el Ello», protestaba, «la máquina incontrolada y la bestia primaria, se han apoderado de la esfera normal de la personalidad» (
p.
190).

Para Mumford, la reconstrucción de la comunidad conllevaba un proyecto cultural de orientación localista y cosmopolita a la vez. Eterno defensor de la cultura regional y de las asociaciones locales frente al ímpetu centralizador del
Estado-nación
, Mumford también buscó un lenguaje estético común que fuera capaz de unificar a los estadounidenses, y andando el tiempo a

todos los pueblos, en una nueva cultura democrática del diálogo público. Tal comunidad democrática requería un sucesor contemporáneo del ágora o de la plaza medieval, un espacio público en el que los ciudadanos pudieran obrar como artífices y críticos de una cultura compartida, cosa que, en opinión de Mumford, exigía la máxima democratización posible en la creación y el disfrute del arte. Al igual que los románticos ingleses John Ruskin y William Morris, y como su esporádico adversario John Dewey, Mumford se oponía firmemente a la división industrial del arte y del trabajo. Para Mumford la recuperación de la artesanía, la integración del arte y de otras prácticas, y una participación más amplia en la experiencia estética, eran los ingredientes fundamentales de una existencia comunitaria arraigada en las tradiciones locales y que estuviera abierta al mismo tiempo a la innovación y a los recursos de otras culturas.

Según Mumford, la promesa de toda comunidad residía en su capacidad de fomentar la «personalidad» y contribuir a la «renovación de la vida», y siempre sostuvo que la autorrealización era imposible al margen de un proyecto más amplio de reconstrucción cultural y política. El yo realizado era el yo *insurgente*, criatura y creador simultáneo de un entorno que él o ella humaniza. Al igual que todos los organismos, los seres humanos están constantemente inmersos en un acto de insurgencia contra el mundo tal cual viene dado. Como le enseñó su mentor, el biólogo escocés Patrick Geddes, y también la lectura que hizo del pragmatismo voluntarista de William James, la insurgencia de la naturaleza culminaba en la capacidad de los hombres y de las mujeres para reflexionar sobre su entorno y rehacerlo como forma cultural y creencia voluntaria. Para Mumford, la vida alcanzaba su máxima expresión en comunidades que implicaban a las personalidades en la forja del lenguaje simbólico de un universo público.

El credo organicista de Mumford debe muchísimo a su particular vida familiar y educación, así como a una amplia gama de tempranas influencias intelectuales. Nacido el 19 de octubre de 1895, era hijo único de Elvina Conradina Mumford, un ama de casa germanoamericana, creció en un entorno fino de clase media baja

del Upper West Side de Manhattan. Las inquietudes del círculo de parientes y amistades de su madre resultaron, al parecer, demasiado estrechas para un muchacho dotado de la precoz ambición intelectual de Mumford. Al sentirse repelido por la vida «disipada» de su madre y sus amigos, Mumford se convirtió en un «niño de ciudad» y en el niño de su abuelo materno, Charles Graessel, cuyos vínculos con el Nueva York preindustrial de otros tiempos le ofrecieron una alternativa al falso refinamiento de sus demás parientes.[3] Si bien no supo quién era su padre hasta bien entrada la cuarentena, gracias a su abuelo Mumford descubrió una sensación de pertenencia e historia personal que habían estado ausentes de su educación temprana.

Esa sensación de arraigo se vio contrapesada por el espíritu cosmopolita y contemporáneo con el que Mumford se topó en el transcurso de su educación. Como alumno del Stuyvessant High School de Nueva York, entabló amistad con hijos de inmigrantes judíos del Lower East Side, se preparó para una carrera profesional como ingeniero electrónico y se emocionó con los relatos de sus profesores acerca de los últimos adelantos en física y teoría científica. Tras graduarse de Stuyvessant en 1912, Mumford comenzó a asistir a la escuela nocturna en el City College con la esperanza de obtener un doctorado en filosofía. Así comenzó una etapa de siete años de errática formación académica, que se vio interrumpida por la enfermedad y el servicio militar, y que llevó a Mumford a la Universidad de Nueva York, Columbia, y a la New School for Social Research. Tanta actividad, no obstante, nunca desembocó en un título universitario.

A lo largo de esta etapa, Mumford se esforzó constantemente por conciliar sus nuevos conocimientos del humanismo clásico con su entusiasmo juvenil por la ciencia. En los escritos de Patrick Geddes, con cuyos libros se topó por casualidad en la biblioteca del City College en 1914, Mumford descubrió una versión contemporánea, «orgánica» de la visión idealizada de la civilización griega antigua que le habían inculcado sus maestros. Convencido de que el enfoque holístico de Geddes ante la evolución y el desarrollo social ofrecía la oportunidad para reintegrar la ciencia y las humanidades, así como para acceder a una cultura «orgánica» posindustrial, en

1917 Mumford inició una correspondencia con su nuevo mentor (no llegaron a conocerse en persona, sin embargo, hasta 1923). Al mismo tiempo, Mumford estudió la obra de pensadores como William James, John Dewey, Henri Bergson, Piotr Kropotkin y Alfred North Whitehead que, como Geddes, promovían un método científico no positivista que hacía hincapié en los elementos subjetivos de la conciencia humana. El antipositivismo de Mumford también le condujo hacia los críticos políticos y culturales del capitalismo industrial, entre ellos los románticos y los Fabianos ingleses (John Ruskin, William Morris, George Bernard Shaw y Sydney y Beatrice Webb) así como hacia radicales estadounidenses heterodoxos como Henry George, Thorstein Veblen y los jóvenes intelectuales asociados a la efímera revista norteamericana *The Seven Arts*. Los integrantes de este último grupo, sobre todo Van Wyck Brooks, Randolph Bourne, Waldo Frank y Paul Rosenfeld, convencieron a Mumford de que la crisis cultural de la sociedad industrial exigía un proyecto que combinase la innovación literaria y artística con una nueva política para la comunidad democrática. **[4]**

Más que cualquier otra cosa, fue la deprimente experiencia de la Primera Guerra Mundial y sus secuelas lo que conformó las nociones de Mumford acerca de lo que había aprendido dentro y fuera del ámbito académico. Pese a que había servido en la marina estadounidense en
1918-1919
, terminó por estar de acuerdo con el argumento de que la guerra no podía servir a fines democráticos, expuesto por Bourne en *The Seven Arts*; de hecho, para Mumford, el legado fundamental de la Gran Guerra había sido la subversión de esa fe en el progreso automático que constituía los cimientos de prácticamente toda la opinión liberal y de izquierda en Occidente. Mumford creía que la guerra había hecho saltar por los aires la fe progresista en la evolución de la sociedad, el papel positivo del Estado, la empresa y otros agentes de la centralización industrial. Como le explicó a Geddes en una carta de 1923: «Toda mi adolescencia estuvo ensombrecida por la guerra y la desilusión, y maduré en el seno de una generación que en buena parte carecía de futuro». **[5]**

Aun así, la influencia del idealismo de Geddes y otros reformadores finiseculares sobre Mumford era demasiado firme para que se echara en brazos de la desesperación tan a la moda entre la generación de literatos de posguerra. Tras licenciarse de la marina a comienzos de 1919, se incorporó al consejo editorial de *The Dial* en calidad de director adjunto, sin haber abandonado aún la esperanza de que la guerra ofreciera la oportunidad para una espectacular «reconstrucción» social, de acuerdo con la expresión predilecta de los colegas de redacción de Geddes y Mumford, Dewey y Veblen. Ese mismo año, Mumford asistió a las clases de Veblen en la New School y quedó profundamente impresionado por sus teorías acerca de cómo la codicia capitalista y el espíritu de conquista militar habían deformado el «instinto artesanal» creador. En *The Dial* conoció a Sophia Wittenberg, la mujer con la que contraería matrimonio en 1921. El noviazgo se vio interrumpido por un viaje realizado por Mumford a Londres en el verano de 1920 para sopesar la oferta del puesto de editor de la *Sociological Review*, revista que Geddes y Víctor Bradford querían convertir en otro foro para los proyectos de «reconstrucción» de posguerra. Finalmente Mumford rehusó la oferta, en parte debido a sus diferencias con Geddes y Bradford, cuyo progresismo optimista apenas parecía haberse visto afectado por el desastre bélico. Aquella decisión también ponía de manifiesto le habían estimulado los escritos de Brooks, a quien había conocido en la primavera de 1920. El llamamiento de Brooks en pro de un «pasado utilizable» y de una gama intermedia de experiencia cultural, situada a mitad de camino de los ideales «de alta cultura» y la práctica «popular», recordó a Mumford sus propias raíces nativas y contribuyó a convencerle de que un intelectual estadounidense tendría que abrirse camino por sus propios méritos en Estados Unidos.

Al emprender su carrera como crítico cultural durante la década de 1920, Mumford creía que «la situación exigía, no ataques específicos contra males concretos y puntos de vista concretos, sino una reconsideración de conjunto del fundamento de la vida y del pensamiento contemporáneos, a fin de imprimir con el tiempo una nueva orientación a todas nuestras instituciones». **[6]** En los años comprendidos entre 1920 y 1931, ese proyecto adoptó tres formas.

La primera fue la elaboración de la investigación de Brooks en torno a una historia cultural «utilizable» que permitiera echar raíces a una nueva cultura de la experiencia democrática. En obras tan tempranas como *Sticks and Stones* (1924), *The Golden Day* (1926), su biografía *Herman Melville* (1929) y *The Brown Decades* (1931), Mumford reformuló la crítica romántica del capitalismo que Brooks había tomado de Ruskin y Morris, e incorporó a ella sus lecturas de pensadores tan pragmáticos y sociocientíficos como Geddes, James, Dewey y Veblen. A pesar de su severo ataque contra la «aquiescencia pragmática» en *The Golden Day*, en aquel entonces el enfoque de Mumford debía mucho a James y Dewey, y aunque hubiese argumentado que estos no habían prestado suficiente atención a las dimensiones subjetivas de la experiencia vivida.

Mumford compartió con Brooks una posición más bien incómoda durante los debates literarios de la década de 1920. Demasiado crítico con la «tradición gentil» para ser acogido favorablemente por los partidarios conservadores de un «nuevo humanismo», Brooks y él también guardaron distancias con respecto a la vanguardia modernista y los promotores marxistas de la cultura proletaria. Ahora bien, a diferencia de Brooks, Mumford no estaba convencido de que la literatura debiese ofrecer lecciones positivas en materia de estímulo moral y mejora social. A finales de la década de 1920, cuando Brooks escribió su alegre retrato de Emerson, Mumford publicó una biografía de Melville que defendía el «sentido trágico de la vida» de dicho autor como antídoto al optimismo superficial de la cultura liberal norteamericana.

El segundo ámbito de interés de Mumford en aquella época fue la arquitectura y la ordenación del territorio. Su primer libro, *The Story of Utopias*[7] (1922), se inspiró en el regionalismo de Geddes y Ebenezer Howard como ejemplo de cómo la tradición utópica podía materializarse en la tierra. Todas sus posteriores incursiones en la crítica de la arquitectura y el urbanismo estuvieron marcadas por el pensamiento de estos dos autores, a medida que Mumford se convirtió en la potencia intelectual dominante en el seno de la Regional Planning Association of America
(1923-1933)

y el más destacado defensor del ideal de la «Ciudad Jardín» de Howard. Durante la década de 1920, a Mumford le llevó algún tiempo aclarar su postura en materia de arquitectura. Al principio, acogió a los modernistas europeos como aliados en sus polémicas contra el ornamentalismo y el historicismo arquitectónico decimonónicos. En 1932, se sumó a
Henry-Russell
Hitchcock y a Philip Johnson para organizar la primera gran exposición estadounidense del Estilo Internacional, realizada en el Museum of Modern Art. No obstante, ya por esas fechas, Mumford había empezado a expresar sus inquietudes ante el hecho de que los seguidores de Gropius y Le Corbusier estuvieran interpretando la idea funcionalista de forma demasiado estrecha, a expensas de las necesidades y los valores humanos. El «funcionalismo orgánico» de Mumford estaba más emparentado con el modernismo norteamericano de Sullivan y Wright, a quienes Mumford alabó por equilibrar un saludable respeto por la estética maquinista con una forma naturalista arraigada en las tradiciones culturales del país. Para cuando Mumford redactó las conferencias que terminó publicando bajo el título de *Arte y técnica*, su defensa de la tradición
Wright-Sullivan
tenía menos que ver con el arraigo de esta en el pasado norteamericano que con la forma en que articulaba simbólicamente un futuro utópico. La obra de Wright, explica Mumford, «auguraba un futuro en el que el arte y la técnica estarán unidos a todos los efectos», y por tanto, mereció sus elogios en calidad de alternativa humanitaria a un modernismo austero y geométrico que reificaba el triunfo de la técnica sobre los valores (
p.
167).

A medida que iba transcurriendo la década de 1920, Mumford perseveró cada vez más en su creencia de que una nueva política democrática requería una resurrección profunda de los valores morales. Fue esta creencia subyacente en la renovación moral la que llevó a Mumford a ir más allá de los limitados estudios culturales que escribió tras la guerra hasta la serie «Renewal of

Life», que comenzó con la publicación de *Técnica y civilización* en 1934 y que concluyó con *The Conduct of Life* en 1952.

Este desplazamiento hacia obras de historia cultural y de filosofía moral más exhaustivas coincidió con otros cambios importantes en la vida de Mumford. Después de casarse en 1921, el matrimonio Mumford se sumergió en los diversos círculos intelectuales neoyorquinos de políticos radicales, artistas y críticos bohemios, y planificadores sociales serios. Tales contactos llevaron a la participación de Mumford, junto a otros colaboradores, en el simposio organizado por Harold Stearn, *Civilization in the United States* (1922), y su nombramiento como redactor adjunto tanto del liberal *New Republic*
(1927-1940)
como del radical *New Masses*
(1926-1930)
. No obstante, el nacimiento de Geddes Mumford en 1925 y su insatisfacción cada vez mayor con el ritmo de vida y la expansión de Nueva York llevaron a los Mumford a plantearse alternativas a la vida urbana. Poco después del nacimiento de Geddes se trasladaron a Sunnyside, Queens. Más tarde, en 1929, compraron una vivienda en Amenia, un pueblo de Duchess County, Nueva York. En 1936, un año después del nacimiento de su hija Alison, se habían convertido en residentes a tiempo completo de Amenia. La opción por la vida rural en Amenia coincidió con una mayor solvencia económica. En 1931, Mumford empezó a redactar su columna de crítica arquitectónica «Sky Line» para el *New Yorker*, que fue su principal foro de expresión periodística hasta que renunció a la columna en 1963.

La distancia del clima intelectual protegido de Nueva York seguramente explica algunas de las ambigüedades en la postura política de Mumford a comienzos y mediados de la década de 1930. Si bien se mostró escéptico ante el comunismo soviético, al igual que sus amigos Brooks, Frank, Malcolm Cowley y Edmund Wilson, se sumó a la órbita de escritores liberales «compañeros de viaje» que rodearon al Partido Comunista durante la etapa del Frente Popular. Entre 1935 y 1940, Mumford fue miembro de la League of American Writers (Liga de Escritores Estadounidenses) y el Congress

of American Artists (Congreso de Artistas Estadounidenses), y solo rompió relaciones con ambos grupos tras la firma del pacto germano-soviético. No obstante, Mumford simpatizaba mucho más con el llamamiento de Wilson a favor de un radicalismo estadounidense nativo que con las peticiones de ayuda a la Unión Soviética y, a diferencia de Frank y Cowley, nunca adoptó una postura de apoyo público al Partido Comunista.

Los libros de Mumford de la década de 1930 proponían un «comunismo elemental» utópico fruto de una evolución «neotécnica» en la industria, las ciencias sociales y la biología. Tal y como la describe *Técnica y civilización* y *The Culture of Cities* [8] (1938), la utopía «neotécnica» de Mumford ya había sido anticipada por el regreso a la forma orgánica y los enfoques holísticos del análisis social que figuran en la obra de personajes tan diversos como Geddes, Morris, Alfred Stieglitz, Edward Bellamy y Elton Mayo, así como por las nuevas tecnologías de la segunda revolución industrial. Con el advenimiento de la radio, de la energía eléctrica y del automóvil, argumentaba Mumford, ahora sería posible diseñar comunidades orgánicas que estableciesen un equilibrio entre lo mejor de las culturas rural y urbana. *The City*, el documental que Mumford ayudó a producir para la Exposición Internacional de Nueva York de 1939, contiene una visión de una comunidad «neotécnica» semejante.

Los críticos marxistas ligados a *Partisan Review* y otras publicaciones izquierdistas consagraron feroces reseñas al «comunismo elemental» de Mumford, calificándolo de ingenuo por su indiferencia en materia de conflictos políticos y cuestiones de clase. [9] A los críticos izquierdistas de Mumford entre los «intelectuales neoyorquinos» no les faltaba cierta razón. Sus escritos de la década de 1930 abogaban por una planificación orgánica en manos de técnicos, profesionales, artistas e intelectuales humanistas como él mismo, a expensas de cualquier reflexión seria acerca de la participación popular en la construcción de nuevas formas de comunidad. Quizá esta obsesión por las élites planificadoras explique la popularidad de los libros de Mumford entre los reformadores progresistas que militaban en los proyectos más

experimentales en el marco del New Deal, sobre todo en los programas para la creación de «ciudades con cinturones verdes». Y, cosa más importante, las elogiosas descripciones de la tecnología «neotécnica» hechas por Mumford contradecían profundamente su análisis histórico, que documentaba los múltiples modos en que los inventos contemporáneos habían sido constituidos por una cultura de valores militares y comerciales.

No obstante, la metodología histórica de estas obras de Mumford apuntaba en otro sentido, y es su percepción de la interacción histórica entre arte, religión, arquitectura y tecnología la que sigue atrayendo en la actualidad la atención de los historiadores y de los sociólogos. En 1932 y 1938, Mumford visitó bibliotecas europeas y se familiarizó con la literatura europea (sobre todo alemana) sobre la sociología y la historia de la evolución tecnológica y urbana. Sus lecturas le llevaron a impugnar la célebre teoría de Max Weber acerca de la importancia del calvinismo en el fomento de los valores capitalistas. Mumford fue el primero de muchos historiadores en poner de relieve, por el contrario, la revolución de la meticulosidad provocada por el ascetismo monástico y la invención de los relojes, que dieron lugar a una nueva cosmovisión cuantitativa que subvirtió la metafísica católica del universo medieval. Dio la espalda a la noción de las ciudades y de la tecnología como agentes autónomos e invencibles del cambio. Su metodología radicaba, por el contrario, en una creencia culturalista en que la expresión artística y los valores morales presagiaban la evolución ulterior en materia de técnica y urbanismo. Si su profecía «neotécnica» había resucitado el determinismo tecnológico a través de la descripción estática de un «comunismo elemental», el enfoque histórico de Mumford insinuaba que la digna sucesión de la «síntesis medieval» requeriría muchísimo más que radios y electricidad.

Lo cierto es que Mumford, a medida que la amenaza fascista en Europa ensombrecía las perspectivas de una civilización orgánica, pasó casi inmediatamente, tras la publicación de *The Culture of Cities*, del utopismo «neotécnico» a los dilemas morales que le habían obsesionado en su biografía de Melville. Entre 1938 y 1941, escribió y habló abiertamente para apoyar la ayuda norteamericana a las democracias europeas, postura que no era excesivamente

popular entre los liberales e izquierdistas estadounidenses, que seguían conmocionados por la Primera Guerra Mundial o habían sido engatusados por la distensión
nazi-soviética
. Mumford desempeñó un papel activo en el Committee to Defend America by Aiding the Allies (Comité para la Defensa de América mediante la Ayuda a los Aliados) de William Allen White (1940) y el Fight for Freedom Committee de Herbert Agar (1941). Al mismo tiempo, estrechó lazos con otros adversarios del aislacionismo liberal, como el erudito antifascista italiano
G. A.
Borgese, el novelista alemán Thomas Mann y, de manera significativa, con el intelectual protestante Reinhold Niebuhr. Este último convenció a Mumford de la importancia de la cosmovisión agustiniana acerca de la pecaminosidad humana y de la necesidad del fundamento religioso para una cultura democrática. Desde los manifiestos políticos que escribió contra el aislacionismo —*Men Must Act* (1939) y *Faith for Living* (1940)— pasando por la serie de libros y ensayos de las décadas de 1940 y 1950 acerca de la renovación moral e individual —*The Condition of Man* (1944), *Values for Survival* (1946), *The Conduct of Life* (1951) y *The Transformations of Man* (1956)—, Mumford se burló del menosprecio de los liberales por la religión y la ética, e insistió en que la «personalidad» seguía siendo la fuente olvidada de los valores democráticos.

El mejor resumen de la nueva postura de Mumford es «The Corruption of Liberalism», ensayo que escribió para anunciar su dimisión de la junta editorial de la revista *New Republic* en 1940. En él condenaba la política exterior de la revista y la actitud evasiva de sus redactores ante la presencia del mal en la vida contemporánea, lo que ponía de manifiesto hasta qué punto los acontecimientos europeos habrían hecho tambalearse el progresismo del propio Mumford. «Tremendamente obsesionado con la maquinaria de la vida», el «liberalismo pragmático» de la mayoría de los intelectuales había equiparado el progreso mecánico con el progreso moral. En consecuencia, «minimizaba el papel del instinto, de la tradición y de la historia, y vivía de espaldas a las

oscuras fuerzas del inconsciente».[10] Cuando se les confrontaba con Hitler, los «liberales pragmáticos» eran incapaces de reconocer que la defensa de la democracia podía exigir el conflicto, e incluso la guerra. La alternativa de Mumford, lo que bautizó como el retorno al «liberalismo clásico», suponía una «conversión social, profundamente arraigada, orgánica, religiosa en lo fundamental… que trascienda el árido pragmatismo que ha hecho las veces de sucedáneo de religión».[11] Como explicó en *Faith for Living*, su actitud ante el individualismo liberal seguía siendo hostil. Los mejores ámbitos en los que buscar la nueva «fe» necesaria para sustentar la oposición democrática al nazismo eran la vida rural, la familia y otras formas de asociación premoderna en los que la ayuda mutua y la solidaridad social subsistían frente a las plagas gemelas del individualismo atomístico y el Estado militar. Cuando Mumford fue más allá y exigió sanciones legales contra los grupos progermanos estadounidenses, sus detractores le echaron en cara que su «liberalismo clásico» lindaba peligrosamente con el mismo totalitarismo que pretendía destruir.

Durante la guerra Mumford intentó, sin éxito, encontrar un foro apropiado para su programa de «conversión social». El proyecto de una nueva revista política, editada por Mumford, Frank, Niebuhr y posiblemente Richard Wright, se fue a pique cuando ninguno de ellos quiso asumir la tarea de dirigirla. El grupo de intelectuales antifascistas
Borgese-Mann
también se desintegró al cabo de unos pocos años. En 1942, Mumford aceptó un puesto en la Universidad de Stanford con la expectativa de diseñar un programa de humanidades que reflejase su metodología en materia de historia cultural y su programa para la renovación personal, pero dos años más tarde abandonó la universidad, frustrado por los obstáculos disciplinarios con los que topaban tales planes. Sin una comunidad que sustentase sus llamamientos a favor de una política de «conversión social», los escritos públicos de Mumford y su correspondencia íntima se impregnaron cada vez más de un tono de aislamiento y desesperación «melvilleana».

La causa más inmediata del estado de ánimo cada vez más

oscuro de Mumford fue el desenlace de la guerra. En septiembre de 1944, su hijo Geddes murió en combate en Italia. Mumford escribió *Green Memories* (1947), una biografía de Geddes, con la esperanza de clarificar las metas humanistas que su hijo había muerto intentando defender. No obstante, la propia conducta de los Aliados al final de la guerra reveló a Mumford hasta qué punto la lógica de la escalada militar había destruido esas metas. Para Mumford, el recurso a bombardeos aéreos contra civiles por parte de Estados Unidos (la misma táctica que tanta indignación había provocado cuando las potencias fascistas la emplearon en España) y luego el uso de armas nucleares contra los japoneses fue un golpe demoledor. Concluyó que la lucha contra el nazismo había hecho más totalitarias a las naciones democráticas: «Lo que ya nos había sucedido desde 1935», recordaba en sus memorias, «ya había dejado claro en 1945 que, aunque el nazismo se vio socavado al final por los delirios de sus dirigentes psicóticos, en cualquier caso la guerra la había ganado Hitler». **[12]**

Hostil a las ingenuas hipótesis de la mayoría de los liberales y al programa del gobierno estadounidense de almacenamiento de armas nucleares, durante el período de posguerra Mumford fue un hombre con pocos aliados políticos. Hasta Brooks, su viejo amigo y colega, pareció haberle abandonado cuando aceptó en 1947 la concesión de la medalla del National Institute of Arts and Letters al historiador Charles Beard. Mumford no le perdonaba a Beard su aislacionismo de preguerra y dimitió de su puesto en el Instituto en señal de protesta (si bien regresó unos años más tarde). En su correspondencia, Mumford utilizó el incidente Beard para dar rienda suelta a su ira contra el liberalismo afable que desde comienzos de la década de 1930 había sido el sello distintivo de la crítica de Brooks. Ahora bien, tampoco estaba de acuerdo con Niebuhr y otros críticos de la ingenuidad liberal, que no se sumaron a su condena de la carrera armamentística y de la Guerra Fría. La distancia que separaba a Mumford de los «realistas» partidarios de la Guerra Fría se había vuelto evidente hacia 1956, si no antes, cuando se convirtió en redactor adjunto de *Liberation*, revista pacifista que no tardó en convertirse en uno de los portavoces del movimiento por los derechos civiles y del movimiento estudiantil. En el clima de la Guerra Fría de la década de 1950, las posturas de

Mumford eran demasiado idiosincrásicas y subversivas para las categorías intelectuales convencionales como para atraerle muchos partidarios. *The Conduct of Life* y *The Transformations of Man*, sus grandes obras filosóficas de la década de 1950, constituyen seguramente sus declaraciones más completas en torno a un proyecto moral de resurrección de la «personalidad» y reconstrucción de la comunidad, pero también se cuentan entre sus libros menos conocidos.

Paradójicamente, en el mismo momento en que Mumford se sintió más aislado, sus escritos sobre tecnología y urbanismo le granjearon el respeto a regañadientes del ámbito universitario. Durante las décadas de 1950 y 1960 desempeñó puestos de profesor invitado en Harvard,
MIT
, la Wesleyan University y la Universidad de Pensilvania, y también fue galardonado con otros indicios de su recién hallada respetabilidad académica: títulos honoríficos de la Universidad de Edimburgo (1965) y la Universidad de Roma (1967). Las becas, las medallas y otros honores prestigiosos se sucedieron hasta el fin de sus días. En 1951 una invitación para dar una serie de conferencias en la Universidad de Columbia desembocó en la serie de conferencias publicadas aquí bajo el título *Arte y técnica*. También el Gobierno estadounidense, que tan a menudo había sido el blanco de sus críticas, reconoció los logros de Mumford. En 1964, el presidente Johnson le otorgó la Medalla de la Libertad, y en 1986, el presidente Reagan le concedió la Medalla Nacional de las Artes.

Durante las décadas de 1950 y 1960, la crítica arquitectónica de Mumford también obtuvo un amplio eco popular gracias a su columna en el *New Yorker*, «Sky Line». Muchas de sus columnas más célebres, en las que atacaba la arquitectura y el urbanismo contemporáneos, fueron reeditadas en *From the Ground Up* (1956), *The Highway and the City* (1963) y en *The Urban Prospect* (1963). La influencia de sus escritos sobre arquitectura no se circunscribía a Estados Unidos, pues muchas de esas columnas fueron reeditadas (a menudo en forma de traducciones) en diversas revistas de arquitectura británicas y europeas. Como pone de manifiesto su correspondencia de posguerra con el urbanista británico Frederick

J.
Osborn, Mumford estaba abandonando buena parte de su fe inicial en la planificación «neotécnica» y el modernismo arquitectónico, si bien conservó la visión de Geddes y Howard de integrar trabajo y ocio, las virtudes urbanas y las rurales, y la vida pública y privada en ciudades de una densidad relativamente escasa y de dimensiones humanas. [13] Mumford creía que el automóvil, los suburbios, y el escueto modernismo geométrico del Estilo Internacional habían convertido a la megalópolis contemporánea en un lugar a la vez más homogéneo y más fragmentado que las ciudades de épocas anteriores. En lugar del ideal del ágora de la diversidad en el seno de un espacio público común, ahora lo que había era la monótona uniformidad de asentamientos en expansión carentes de núcleo urbano.

La publicación de *La ciudad en la historia*, en 1961, representó la culminación de la obra de toda la vida de Mumford en materia de crítica arquitectónica e historia urbana; en 1963, el National Film Board of Canada produjo una serie de televisión de seis capítulos basada en dicho libro —que fue galardonado con el National Book Award nada más publicarse— titulada *Lewis Mumford on the City*. Su éxito no disminuyó el temor de Mumford a que su ataque contra la «necrópolis» de la ciudad moderna cayera sobre oídos sordos. A los constructores progresistas como Robert Moses, que creían en la «renovación urbana» por medio del *bulldozer*, las tradiciones urbanas y las comunidades locales no les inspiraban de ningún modo el mismo respeto que a Mumford, mientras que los adversarios
localistas-populistas
de tal «renovación», como Jane Jacobs, no estaban tan comprometidos con la planificación comunitaria como Mumford. En 1963, este abandonó la columna «Sky Line» del *New Yorker*, agotado por lo que ya consideraba como una batalla perdida contra la destrucción de su Nueva York natal y de otras ciudades.

En muchos aspectos, sin embargo, las implicaciones plenas del pensamiento de Mumford desde la Segunda Guerra Mundial solo quedaron claras cuando publicó su obra en dos volúmenes *El mito de la máquina I. Técnica y evolución humana* (1967), y *El*

pentágono del poder. El mito de la máquina II (1970). En comparación con sus escritos «neotécnicos» de la década de 1930, estas obras ponen de relieve el impacto del totalitarismo, de la carrera armamentística nuclear y de la Guerra Fría sobre el utopismo inicial de Mumford, que fue uno de los primeros adversarios de la política estadounidense en Vietnam. En 1965 escribió una carta abierta al presidente Lyndon Johnson condenando la intervención norteamericana en ese país. Al año siguiente, Mumford consagró su discurso como presidente de la American Academy of Arts and Letters a denunciar la guerra. *El mito de la máquina* estaba profundamente influenciado por Vietnam y por la oposición interna a la guerra, que reavivó las pasiones políticas de Mumford y le proporcionó un público nuevo, más joven y más receptivo a sus exhaustivas críticas de la historia de la «megamáquina».

En lugar del antagonismo entre una «neotécnica» orgánica y la codicia capitalista, que había estructurado su análisis en *Técnica y civilización*, ahora Mumford rastreaba los orígenes del conflicto histórico entre una técnica democrática y otra autoritaria, que comenzó en los albores de la civilización. Según Mumford, la técnica democrática tenía sus raíces en la agricultura neolítica, en el trabajo de las mujeres y la creación de vasijas y recipientes ornamentados, y había sobrevivido durante la era industrial en forma de la tradición artesana subterránea y de las tecnologías descentralizadas que eliminaban las tareas penosas y acentuaban las capacidades artísticas de los individuos. Las secciones más controvertidas de ambos libros fueron aquellas en las que Mumford argumentaba que la «megamáquina» autoritaria (ahora entronizada bajo la forma de sistemas de vigilancia informatizada, armamento nuclear y control burocrático) se había desarrollado a partir de las «máquinas» humanas constituidas por los esclavos que construían pirámides y otros santuarios consagrados a los gobernantes del Antiguo Egipto y Mesopotamia. Al llegar su historia al siglo XX, Mumford desencadenó una polémica feroz contra los nuevos regentes de la «megamáquina» militar, cuya voluntad de control absoluto los conducía a una carrera armamentística descontrolada y a intentar reducir a los ciudadanos a autómatas pasivos.

Sus detractores lo acusaron de haber escrito una obra tan lúgubre como implacable, y le reprocharon que su «optimismo» de la década de 1930 acerca del potencial progresista de la tecnología hubiera dado paso a un «pesimismo» histérico que recordaba a la descripción que había hecho del avance del determinismo tecnológico Jacques Ellul. Ahora bien, tales críticas pasaban por alto la persistente deuda de Mumford con Geddes y James, así como la tenacidad de su fe en el poder redentor de la vida y de la personalidad insurgente. Para Mumford, lo que otorgaba su poder a los gobernantes de la «megamáquina» era el *mito* —no la realidad— del automatismo tecnológico. Si, en palabras de James, los hombres y mujeres recobrasen su «voluntad de creer», y empezaran a ejercer su propia capacidad de juicio moral independiente y creatividad cultural, habrían recorrido una gran parte del trayecto necesario para derrocar el «pentágono del poder». Una política de repliegue cultural, como la de los primeros cristianos bajo el imperio romano, podría hacer que «el poder y la autoridad volvieran a la fuente adecuada: la personalidad humana y la comunidad basada en la cercanía y las relaciones cara a cara». **[14]**

Aquel amplio rechazo a Mumford en tanto pesimista absoluto también pasaba por alto la importante perspectiva ética que constituía el meollo de *El mito de la máquina*. Volviendo así a la reflexión moral de su biografía sobre Melville, Mumford apuntaba hacia el doble reinado «del autómata y del *ello*» en el personaje del capitán Ahab como tipo psicológico dominante de la era industrial. La promesa prometeica de un poder infinito que alentaba el culto a la máquina también había inspirado la revuelta modernista contra la razón práctica y la sabiduría moral, únicas fuerzas capaces de hacer frente a la tecnología autoritaria. Para Mumford, la renovación de la vida comunitaria tendría que comenzar con la voluntad de aceptar las limitaciones de la mortalidad humana como parte integral de una ética de la restricción más amplia. Dichas limitaciones solo se podían trascender en términos culturales, mediante contribuciones al lenguaje público de las formas y de los símbolos, no mediante la búsqueda desesperada de la omnipotencia tecnológica, que había culminado en la carrera armamentística nuclear. A pesar del carácter frecuentemente apocalíptico de su

retórica, *El mito de la máquina* sigue siendo el máximo logro de la reorientación intelectual de Mumford tras la Segunda Guerra Mundial, además de una obra realmente relevante para los enfoques políticos y morales ecológicos o «verdes» contemporáneos.

El pentágono del poder fue la última gran obra de Mumford, si dejamos a un lado sus escritos autobiográficos. Durante la década de 1970 publicó dos compilaciones, *Findings and Keepings* (1975) y *My Work and Days* (1979), inspiradas en gran parte en su voluminosa colección de escritos publicados y documentos personales. En 1982 se publicó *Sketches from Life*, unas memorias que llegan hasta comienzos de la década de 1930. El delicado estado de salud de Mumford a lo largo de la década de 1980 le obligó a renunciar a los planes de cara a un ulterior volumen que abarcase su vida posterior.

La muerte de Mumford, acaecida el 26 de enero de 1990, extinguió uno de nuestros últimos vínculos con la tradición profética de la crítica cultural, que le habían legado de fuentes tan diversas como Emerson, Morris, Geddes y Bourne, antes de que él la pusiera a disposición de quienes vivieron en el siglo XX. Incluso en el momento de su muerte, Mumford logró escapar de las garras de la sociedad tecnológica. Fallecer mientras se duerme, en la propia cama y a los noventa y cuatro años de edad exige algo más que buena suerte y buena salud; exige una comunidad de familiares y amigos que esté a mano y que esté comprometida con el cuidado de los ancianos y los enfermos. Cabe suponer que Mumford habría considerado una muerte semejante como parte orgánica del orden natural.

Hace mucho tiempo que Mumford nos dijo que detrás de la creación artística estaba el deseo de autotrascendencia. «A través del arte», escribe en *Arte y técnica*, «el hombre construye un caparazón que sobrevive a la criatura que lo habitó en un principio, y que anima a otros hombres responder de manera similar y a realizar actos de creatividad semejantes, de modo que, con el paso del tiempo, todas las partes del mundo llevan alguna huella de la personalidad humana» (
p.

180). La reedición de *Arte y técnica* se debe a un interés creciente por la vida y la trayectoria de Mumford durante los últimos años. **[15]** Historiadores, sociólogos, ecologistas, urbanistas y arquitectos han intentado resucitar su enfoque crítico del estudio de la cultura, la tecnología y la vida urbana, a la vez que una nueva generación de feministas y radicales comunitaristas, así como partidarios de políticas «verdes», han encontrado en los escritos más políticos de Mumford la presencia de un espíritu afín. Junto a contemporáneos suyos como John Dewey y Edmund Wilson, en la actualidad Mumford sirve de fuente de inspiración a sus sucesores en calidad de «intelectual público» ejemplar y comprometido con hablar claro y pensar críticamente en el ámbito público. **[16]**

Es muy pronto aún para pronosticar lo que podrá engendrar la renovación del interés por la obra de Mumford. Este volumen de conferencias, que estudia de forma accesible y penetrante los dilemas morales del arte en una sociedad tecnológica, ofrecerá a una nueva generación de lectores la esperanza vitalista y el terror tecnológico que animaron la prodigiosa trayectoria de Mumford. Espero que sigan su ejemplo y lo lean como él leyó a sus predecesores, de Emerson a Morris: como un recurso para nuevas iniciativas de crítica cultural y, más allá, para nuevos actos de insurgencia.

Arte y técnica

Nota del autor

SALVO EN LO QUE se refiere a la inevitable omisión de interpolaciones espontáneas, estas conferencias están presentadas aquí en la forma en la que fueron pronunciadas originariamente. Fueron escritas para la voz hablada, y aunque en un discurso más largo no cabe duda de que dicha forma podría resultar engorrosa, me pareció que dentro de unos confines tan breves como los de este libro, perderían más de lo que ganarían vertiéndolas al estilo, más incisivo, de la prosa escrita. He realizado algunas pequeñas omisiones y amplificaciones en la conferencia sobre arquitectura, sin que éstas alteren en nada su significado. Aprovecho la ocasión para dar las gracias una vez más a quienes estuvieron presentes en las conferencias por su paciencia y buen humor, así como por su participación activa en las mismas.

L. M.

El arte y el símbolo

AL INICIO DE UNA serie de conferencias, quizá sea conveniente establecer un punto de común acuerdo entre el conferenciante y su público, de modo que para asegurar que así sea, empezaré con una observación categórica: *¡Vivimos tiempos interesantes!* Quizá no se trate de un lugar común tan inocente como puedan ustedes imaginar, pues al igual que los chinos, que han atravesado muchas épocas de caos y violencia semejantes a la nuestra, yo emplearía la palabra «interesante» con un matiz más bien mordaz. Según cuenta la tradición, cuando un erudito chino quería lanzar una maldición devastadora contra un enemigo, se limitaba a decir: «¡Ojalá vivas tiempos interesantes!». Los chinos sabían que pocas de las cosas buenas de la vida podían llegar a buen término en medio de seísmos morales y cataclismos políticos.

Lo que hace tan interesante a nuestra época, por supuesto, es la cantidad de contradicciones escandalosas y trágicas paradojas a las que nos enfrentamos en cada momento, que crean problemas que ponen a prueba nuestras facultades humanas de comprensión y desencadenan fuerzas que desconfiamos de ser capaces de controlar. Hemos sido testigos del hambre en el seno de la abundancia, que todavía padecen millones de personas desamparadas en la India; hemos sido testigos de cómo la renuncia sincera a la guerra que siguió a la Primera Guerra Mundial desembocaba en la entronización de dictaduras militares; y ahora incluso estamos viendo cómo el odio al totalitarismo engendra, en nuestra propia república constitucional, buena parte de los rasgos más repugnantes del totalitarismo, entre ellos el culto histérico a un líder militar. Y lo mismo ha sucedido también con otras muchas bendiciones aparentes. Desde luego, el arte y la técnica, que son el tema de estas conferencias, no se han librado de estas contradicciones.

Hace tres siglos y medio Francis Bacon exaltó el fomento del

saber científico y de la invención mecánica como el medio más seguro de proporcionar alivio a la condición humana: tras unos cuantos gestos expiatorios de devoción, dio la espalda a la religión, a la filosofía y al arte, y depositó todas sus esperanzas de mejora de la humanidad en el desarrollo de la invención mecánica. Es más, halló la muerte, no después de redactar una serie final de aforismos acerca de cómo conducirse en la vida, sino después de haberse expuesto a los elementos en el transcurso de uno de los primeros experimentos en la utilización del hielo para la conservación de los alimentos. Ni Bacon ni sus entusiastas seguidores en los ámbitos de la ciencia y técnica, los Newton y los Faraday, los Watt y los Whitney, se percataron en modo alguno que en el siglo XX el dominio sobre el universo físico, obtenido a duras penas, podría llegar a amenazar la existencia misma del género humano. Si a través de alguna forma de clarividencia Bacon hubiera podido seguir hasta sus últimas conclusiones la pista de esa evolución que con tan incondicional optimismo había pronosticado, es muy fácil suponer que, en lugar de seguir con sus especulaciones sobre la ciencia, hubiera decidido escribir las obras de Shakespeare, cuando menos en calidad de ocupación más inocente. Bacon no previo que la humanización de la máquina pudiera tener el efecto paradójico de mecanizar a la humanidad, ni que en ese fatal instante, las demás artes, que en otro tiempo habían sido tan estimulantes para la humanidad y la espiritualidad del hombre, se volverían igual de áridas y de incapaces de obrar como contrapeso a este desarrollo técnico unilateral.

Demos gracias de que ninguna de estas tendencias haya llegado aún a sus últimas consecuencias: todavía estamos en 1951; «1984» aún no ha llegado. Ahora bien, en un libro reciente, que debería haber sido objeto de mayor debate y reflexión de lo que lo fue, el señor Roderick Seidenberg describió las tendencias a la organización mecánica y el automatismo que han venido desalojando al hombre del centro del escenario y reduciéndolo a una mera sombra de la máquina que ha creado; y su análisis deja muy claro que si las fuerzas actuales no son controladas y reorientadas, el final está cerca, y una nueva criatura, que el señor Seidenberg llama «el hombre poshistórico» —también se titula así su libro— ocupará el escenario, o más bien, se confundirá con el

telón de fondo y los dispositivos de iluminación hasta hacerse indiscernible, por así decirlo, del decorado.

Si ese destino fuera el único que nos aguardara, el género humano, en un esfuerzo final de autoconservación, quizá tendría que aplicar al pie de la letra la sugerencia que hizo Samuel Butler en *Erewhon*, y destruir no solo todas nuestras antiguas máquinas, sino también penalizar severamente toda tentativa de fabricación de máquinas nuevas. Ninguna de las dos alternativas, evidentemente, debería aceptarse hasta que hayamos llevado a cabo al menos una tentativa audaz de conjugar lo mecánico y lo personal, las vertientes objetivas y subjetivas de nuestra existencia, con objeto de establecer una vez más una estrecha relación entre ellas. Sin embargo, antes de que dispongamos de la energía para realizar semejante esfuerzo, deberíamos dar muestras de tener una mayor comprensión de la naturaleza de nuestro dilema actual de las que hemos dado la mayoría de nosotros.

En el transcurso de los dos últimos siglos, en todo el mundo se ha producido una inmensa expansión de los medios materiales de existencia. Ahora bien, en lugar de engendrar un estado de ocio generosamente repartido y favorable al cultivo de la vida interior y la creación y el goce artísticos, estamos más inmersos que nunca en el proceso de mecanización. Hasta hemos dejado de crear autónomamente gran parte de nuestras fantasías: en efecto, estas carecen de realidad y viabilidad alguna hasta que están acopladas a la máquina, y sin la asistencia de la radio y la televisión apenas tendrían energía suficiente para mantener su existencia. Comparemos nuestra situación actual con la que caracterizó al siglo XVII, época relativamente primitiva desde el punto de vista técnico. En aquel entonces, un buen burgués londinense como Samuel Pepys, hombre práctico y hacendoso administrador, elegía a una parte de sus criados domésticos en función de que tuvieran buena voz, de manera que pudieran sentarse con la familia por las noches y participar en los cantos domésticos. Aquella gente no se limitaba a escuchar música de forma pasiva, sino que era capaz de producirla, o al menos reproducirla, por su cuenta. Hoy en día, por el contrario, a menudo vemos a gente deambulando por Riverside Drive con radios portátiles y escuchando programas de música en la

radio sin que se les pase por la cabeza que podrían ir cantando al aire libre con toda libertad sin necesidad de asistencia mecánica alguna.

Peor todavía, el desarrollo mismo de las capacidades mecánicas ha infundido en las personas un falso ideal de perfeccionismo técnico, de tal manera que a menos que sean capaces de competir con los productos de la máquina o con los individuos cuya formación profesional los cualifica para realizar tales apariciones en público, están de lo más predispuestas a relegarse a sí mismas a un plano secundario. Y para rematar el proceso sin compensarlo en lo más mínimo, en esos ámbitos especiales del arte, sobre todo la pintura, que en otras épocas dieron testimonio de la máxima libertad y creatividad, descubrimos que los símbolos que expresan del modo más profundo las emociones y sentimientos de nuestra era son una sucesión de pesadillas deshumanizadas, que trasladan a la forma estética, ya sean el horror y la violencia, o bien la inanidad y la desesperación de nuestro tiempo. Sin duda el *Guernica* de Picasso es uno de los grandes cuadros contemporáneos, y él mismo es uno de los grandes artistas de nuestro tiempo, dotado, cual bailarín, de una capacidad para la expresión rítmica bella, don que la cámara estroboscópica puso recientemente de manifiesto. Ahora bien, lo que revelan los nuevos símbolos que surgen de su mano magistral son sobre todo las heridas y cicatrices de nuestro tiempo, sin que ofrezca siquiera el menor indicio de una nueva integración. A veces, como en los esbozos preliminares del mural del *Guernica*, la emoción es tan lacerante que el siguiente paso sería la locura o el suicidio.

Violencia y nihilismo: la muerte de la personalidad humana. Ese es el mensaje que nos aporta el arte contemporáneo en sus momentos más libres y más puros, y eso, evidentemente, no contrarresta de ningún modo la deshumanización provocada por la técnica.

La mayoría de los grandes artistas de los dos últimos siglos —y creo que cabe decir lo mismo en los ámbitos de la música, la poesía y la pintura, e incluso hasta cierto punto en el de la arquitectura— se han sublevado contra la máquina y han proclamado la autonomía, la espontaneidad y la creatividad inagotable del espíritu

humano. De hecho, el sentir religioso, reprimido por el institucionalismo de las iglesias, se manifestó durante este período fundamentalmente a través del arte, de tal modo que los grandes santos del siglo pasado a menudo fueron artistas como Van Gogh, Ryder o Tolstoi. Esta intensa reacción contra una entrega demasiado exclusiva a la invención mecánica y las empresas prosaicas contribuyó a producir grandes obras musicales y de pintura, quizá tan grandes como aquellas de las que pueda presumir cualquier otra época. En la gran música sinfónica del siglo XIX, el espíritu humano utilizó su característica división del trabajo, su especialización de funciones y su intrincada organización del tiempo y del ritmo para expresar las ansias trágicas y los triunfos gozosos de esta nueva época. Como consecuencia de la tradicional separación del arte y la técnica, aún no nos hemos dado suficientemente cuenta de que la orquesta sinfónica es un triunfo de la ingeniería, y que sus productos, como la música de Mozart y Beethoven, eterealizados hasta convertirse en símbolos, seguramente sobrevivirán a todos nuestros puentes de acero y nuestras máquinas automáticas.

No obstante, esa protesta fue posible y esos triunfos pudieron expresarse solo mientras siguiera prevaleciendo la fe en la persona humana, y en particular en la vida interior y el impulso creador, legado de culturas anteriores que habían nutrido al espíritu humano. Hacia finales del siglo XIX, esta protesta evocadora comenzó a extinguirse. Sumida en un estado de ánimo sumiso y sacrificado, como señaló con gran sensibilidad Henry Adams, la gente empezó a rendir culto a la máquina y a sus amos. Si había un ser irreal, escribió Adams, ese era el poeta, no el empresario. Habíamos creado un mundo al revés en el que las máquinas se habían hecho autónomas y los hombres se habían convertido en seres serviles y mecánicos, es decir, condicionados por las cosas, externalizados, deshumanizados, desconectados de sus valores y sus objetivos históricos. Y así es como ha llegado a suceder que una dimensión entera de la vida del ser humano, que surge de su naturaleza más profunda, de sus deseos e impulsos más arraigados, de su capacidad de dar amor y gozar de él, de dar vida a sus congéneres y recibirla de ellos, ha sido reprimida. Esos profundos impulsos orgánicos a los que el arte sustituye en la acción inmediata y cuya expresión última constituye y traslada a la vida de otros

hombres, toda esa dimensión de la naturaleza humana, ha sido vaciada progresivamente de significado. Las fantasías deformes, las frustraciones organizadas que vemos en todas las exposiciones exhaustivas de pintura contemporánea, son otros tantos síntomas de esta profunda abdicación individual. Los patrones y las finalidades han ido desapareciendo progresivamente, junto con la persona que, en otro tiempo y por derecho propio, los encarnaba. El hombre se ha convertido en un exiliado en este mundo mecánico, o más bien, cosa todavía peor, se ha convertido en un Desplazado.

Por una parte, mediante el progreso de la técnica hemos producido un nuevo entorno y una rutina existencial muy organizados, que satisfacen en una medida asombrosa la necesidad del ser humano de vivir en un universo ordenado y previsible. Tiene algo de noble, como Emerson reconoció hace ya mucho, que nuestras vías férreas, nuestros barcos de vapor y nuestros aviones circulen de acuerdo con unos horarios casi tan regulares como el movimiento de los cuerpos celestes. La uniformidad, la regularidad, la precisión mecánica y la fiabilidad han progresado hasta alcanzar un grado de perfección insólito. Y del mismo modo que el sistema nervioso autónomo y los reflejos del cuerpo humano liberan a la mente para el ejercicio de las facultades superiores, también esta nueva especie de orden mecánico debería dar lugar a una libertad semejante, una liberación de energías análoga para los procesos de creación. Gracias al logro del orden mecánico en todo el planeta, el sueño de Isaías podría llegar a hacerse realidad: el sueño de una sociedad universal en la que todos los hombres renuncien al hábito de la hostilidad y de la guerra. En sus orígenes, es posible que estas agresiones fueran el desenlace natural de la ansiedad acerca del futuro en épocas en las que nunca había alimentos o bienes suficientes para todos, y en las que solo los poderosos podían arrogarse todos los recursos que los seres humanos necesitaban para serlo plenamente.

Ahora bien, el hada buena que presidió el desarrollo de la técnica no logró conjurar la maldición que acompañaba a este don genuino, que surgió de esa misma entrega excesiva a lo externo, lo cuantitativo y lo mensurable. En consecuencia, nuestra vida interior se ha empobrecido: al igual que en nuestras fábricas, en el conjunto de nuestra sociedad la máquina automática tiende a reemplazar a la

persona y a tomar en su lugar todas las decisiones, al mismo tiempo que, para poder obrar con menos fricciones, anestesia todas aquellas facetas de la personalidad que no se doblegan fácilmente a sus necesidades mecánicas.

Todo esto que les estoy diciendo no son sino los mayores lugares comunes de nuestros «tiempos interesantes», y yo solo les estoy recordando lo que ustedes ya saben. De un lado, el máximo grado de refinamiento científico y técnico, caso de la bomba atómica; del otro, la depravación moral, caso de la utilización de dicha bomba, no para derrotar a ejércitos, sino para exterminar de forma aleatoria a seres humanos indefensos. De un lado, la madurez intelectual, como sucede en las actividades cooperativas de la ciencia; del otro, una inmadurez emocional zafia y grosera, del género tristemente exhibido por el físico traidor Fuchs.[17] Orden externo y caos interno. Progreso exterior y regresión interior. Racionalismo externo e irracionalidad interna. En esta civilización mecánica impersonal e hiperdisciplinada, tan orgullosa de su objetividad, la espontaneidad adquiere con demasiada frecuencia la forma de actos criminales, y la creatividad encuentra su principal salida en la destrucción. Si esto les parece exagerado, eso se debe solo a una ilusión de seguridad. ¡Abran los ojos y echen una mirada a su alrededor!

Por desalentadoras que puedan resultar, si les sitúo ante estas paradojas y contradicciones nada más comenzar es porque creo que las relaciones entre el arte y la técnica nos ofrecen una clave relevante para todas las demás formas de actividad, y que hasta pueden proporcionarnos la clave para entender el camino hacia la integración. El gran problema de nuestro tiempo es el de restablecer el equilibrio y la integridad del hombre contemporáneo, hacerlo capaz de dominar a las máquinas que ha creado en lugar de convertirse en su cómplice impotente y en su víctima pasiva, de restituir al meollo mismo de nuestra cultura ese respeto por los atributos fundamentales de la personalidad, la creatividad y autonomía que el hombre occidental perdió en el momento en que dejó de lado su propia vida para concentrarse en la mejora de la maquinaria. En resumidas cuentas, el problema de nuestro tiempo es cómo impedir que nos suicidemos precisamente en el momento

culminante de nuestros triunfos mecánicos unilaterales.

Sin duda existen muchas otras razones para estudiar la relación entre el arte y la técnica, y en una época histórica más feliz quizá me hubiera tentado detenerme en ellas de manera más prolongada de lo que me propongo hacer en el transcurso de estas conferencias. A estas alturas, sin embargo, todos los observadores inteligentes son conscientes —como lo ha demostrado de forma impresionante, entre otros, el señor Arnold Toynbee— de que nuestra civilización no puede seguir en la dirección actual de manera indefinida. Al igual que el maquinista borracho de un tren aerodinámico surcando la noche a cien millas por hora, hemos estado pasando por delante de las señales de peligro sin darnos cuenta de que nuestra velocidad, que se debe a nuestra capacidad mecánica, no hace más que incrementar el peligro y hacer más fatal el choque. Si queremos que el destino de nuestra civilización sea otro, tendremos que reexaminar y revisar todos los aspectos de nuestra existencia; todas las actividades habrán de ser sometidas a crítica y evaluación, y todas las instituciones habrán de aspirar a renovarse. Precisamente en esos ámbitos en los que el hombre contemporáneo parecía gozar de más prosperidad y seguridad, de mayor eficiencia en la acción y de mayor pericia en el pensamiento, empezamos a comprender que algo fundamental para su equilibrio orgánico y su desarrollo ha quedado al margen de su régimen.

¿Cuál es el elemento ausente? Ese elemento ausente, creo yo, es la persona humana. Nuestro poder y nuestro saber, nuestros descubrimientos científicos y nuestros logros tecnológicos, se han desbocado porque el hombre occidental ha dado la espalda al núcleo mismo de su propia vida. No solo ha perdido la confianza en sí mismo, sino que ha reducido su propia vida a la insignificancia, y de ahí que encuentre al resto del mundo igualmente desprovisto de valores e insignificante. Desde el siglo XVI en adelante, el hombre moderno se inspiró cada vez más en la máquina como modelo. Pese a los reparos sentimentales de varias clases que expresaron el Romanticismo, el nacionalismo y la reactivación de la teología cristiana, el hombre occidental ha pretendido vivir en el mundo ahistórico e impersonal de la materia y el movimiento, en un mundo despojado de todo valor salvo el de la cantidad, en un mundo de secuencias causales y no de finalidades humanas. Incluso

cuando ha profundizado en su existencia mediante la investigación del alma humana, como indudablemente hicieron en el campo de la psicología Sigmund Freud y sus seguidores, en gran medida solo ha utilizado sus conocimientos recién descubiertos para ahondar en el proceso general de autodegradación.

En un mundo semejante, la vida espiritual del hombre se limita a esa faceta de la misma que está directa o indirectamente al servicio de la ciencia y de la técnica: todos los demás intereses y actividades de las personas se reprimen so capa de ser «no objetivos», emotivos y por consiguiente irreales. Esa decisión ha desterrado en la práctica al arte, porque este representa una de las esferas fundamentales de la actividad autónoma y creativa del hombre. El arte, en tanto dominio del símbolo y de la forma, de pautas y de significados, se convirtió en el área maldita de la vida contemporánea, en cuyas mansiones dilapidadas y desiertas unos pocos guardianes piadosos y criados domésticos libraron una batalla desesperada contra la renuncia y el abandono final. De ahí que, a pesar de nuestra preciada eficiencia mecánica y de nuestra superabundancia de energía, alimentos, materiales y productos, no haya habido ninguna mejora proporcional en la calidad de nuestra vida cotidiana y que la gran mayoría de los individuos cómodos y bien alimentados de nuestra civilización arrastren unas existencias caracterizadas por la apatía emocional y el letargo psíquico, por una pasividad monótona y una debilitación de los deseos que contradicen la potencialidad real de la cultura contemporánea. «Degradado el arte, negada la imaginación, la guerra gobierna a las naciones». Así habló William Blake, y hemos acabado por comprender la verdad que encerraba este aforismo.

El objetivo especial que me he marcado en estas conferencias surge, pues, de nuestra responsabilidad compartida de restituir a la vida humana el orden, el valor y el propósito, en la mayor medida posible. Eso quiere decir dos cosas, a saber, que hemos de descubrir cómo lograr que nuestra vida subjetiva sea más disciplinada y resuelta, y que esté dotada de un número mayor de las cualidades que hemos incorporado a la máquina, de tal manera que no equiparemos nuestra subjetividad con lo banal y con lo ocioso, lo desordenado y lo irracional, como si el único camino hacia una creatividad libre residiera en renunciar por completo a intentar

comunicarnos y colaborar con otros seres humanos. Cuando una sociedad goza de buena salud, el artista la refuerza, pero cuando está enferma, también refuerza sus males. Sin duda es esa la razón por la que los artistas y los poetas despiertan las suspicacias de moralistas como Platón o Tolstoi, que escribieron en épocas de decadencia. Pese a que los movimientos estéticos de nuestra época (el posimpresionismo, el futurismo, el cubismo, el primitivismo, el surrealismo) nos hayan enseñado mucho acerca de la naturaleza real de nuestra civilización, ellos mismos, desde este punto de vista, están tan condicionados por la desintegración misma de la que se nutren, que son incapaces de aportar a nuestra vida un nuevo equilibrio y una nueva seguridad sin padecer ellos mismos una profunda transformación espiritual.

Por fortuna aquí y allá todavía descubrimos a artistas verdaderamente integrados. Cabe encontrar a supervivientes de un pasado mejor y precursores de un futuro mejor, gente como Naum Gabo en la escultura y Frank Lloyd Wright en arquitectura, artistas cuya obra empieza a volver a tener significado para la generación más joven. Pero si en conjunto nuestra vida ha de adquirir las cualidades que presagia la obra de estos artistas, habrá que transformar el propio mundo de la técnica: la salvación no reside en adaptar pragmáticamente la personalidad humana a la máquina, sino en readaptar la máquina, fruto ella misma de la necesidad de orden y organización que tiene la vida, a la personalidad humana. Las actividades y los procesos técnicos han de ser transformados por una pauta humana, una medida humana, un tempo humano y, por encima de todo, una finalidad humana, que los contengan cuando se vuelvan peligrosos para el desarrollo humano, e incluso los supriman durante un tiempo —al igual que un sentido político más prudente habría suprimido la evolución actual de nuestra investigación acerca de la energía atómica— hasta que se creen los instrumentos políticos y las instituciones sociales apropiados para canalizar la técnica hacia el bienestar humano. Para que nuestra civilización no ahonde en la desintegración que en la actualidad se manifiesta en el estado del arte y de la técnica, hemos de rescatar y redimir al Desplazado, y eso significa que hemos de introducir de nuevo en el arte algo de la vitalidad y energía que en la actualidad acapara casi por completo una técnica despersonalizada.

Ya he definido parcialmente las palabras arte y técnica mediante el uso que hago de ellas, pero permítanme precisar ahora su significado un poco más. La palabra *technics*[18] solo empezó a utilizarse en la lengua inglesa en época reciente; a veces se sigue intentando «afrancesarla» como *techniques*, y dotarla, por consiguiente, de un significado muy distinto. Normalmente empleamos la palabra tecnología para describir tanto el ámbito de las artes prácticas como el estudio sistemático de sus operaciones y productos. Por el bien de la claridad, prefiero usar exclusivamente la palabra *technics* para describir todo este ámbito, es decir, esa faceta de la actividad humana en la que, mediante la organización enérgica del proceso de trabajo, el hombre controla y dirige las fuerzas de la naturaleza en beneficio propio.

La técnica empezó cuando el hombre utilizó por primera vez sus dedos como pinzas o una piedra como proyectil; al igual que el propio arte, está arraigada en el empleo de su propio cuerpo por el hombre. Sin embargo, el ser humano ha continuado desarrollando sus facultades técnicas de manera lenta e irregular, y solo raramente lo ha hecho en ráfagas tan veloces como las que hemos visto durante el siglo pasado, de tal manera que a estas alturas ha ampliado el ámbito y la potencia de muchas de sus aptitudes orgánicas: es capaz de matar a una distancia de más de cuatrocientos cincuenta metros y conversar a una distancia de más de ocho mil, y en determinados cálculos matemáticos complejos es capaz, con la asistencia de un cerebro electrónico, de realizar en pocos segundos cálculos que en caso contrario podrían requerir una vida entera de arduos esfuerzos. Todas estas facultades humanas acrecentadas son el resultado de deseos, ardides e iniciativas humanas. Por formidablemente automática que pueda parecer la máquina, siempre hay un hombre en segundo plano, ajustándola, corrigiéndola y cuidándola, y la propia máquina es mitad esclava mitad divinidad. De hecho, podría calificarse a la máquina como el animal totémico del hombre contemporáneo.

El arte, en el único sentido en que cabe separarlo de la técnica, es ante todo el dominio del individuo, y la finalidad del arte, aparte de diversas funciones técnicas aleatorias que pueden estar asociadas a él, es ensanchar el ámbito de la personalidad, de modo que los

sentimientos, las emociones, las actitudes y los valores, en la forma individualizada especial en las que se dan en el individuo singular en una cultura concreta, puedan transmitirse con toda su fuerza y significado a otras personas o a otras culturas. La simpatía y la empatía son constitutivas del arte: un sentir con, un sentir de, las experiencias más íntimas de otros hombres. La obra de arte es el manantial visible y potable en el que los hombres comparten las fuentes subterráneas más profundas de su experiencia. El arte surge de la necesidad del hombre de crear para sí, más allá de todo requisito de mera supervivencia animal, un mundo dotado de significado y de valor, de su necesidad de obsesionarse con, intensificar y proyectar en formas más permanentes esas preciosas facetas de su experiencia que de lo contrario se esfumarían demasiado rápidamente o se sumergirían demasiado profundamente en su inconsciente para poder recobrarlas.

Debido a su origen y su finalidad, los significados del arte pertenecen a un ámbito distinto que los significados operativos de la ciencia y la técnica: tiene que ver, no con medios y consecuencias externos, sino con transformaciones internas, y a menos que produzca esas transformaciones internas, la obra de arte es superficial o estéril. Los artificios técnicos del hombre tienen su paralelismo en las actividades orgánicas que exhiben otras criaturas vivas: las abejas construyen panales obedeciendo a principios de ingeniería, la anguila eléctrica puede generar descargas eléctricas de gran voltaje y el murciélago desarrolló su propia forma de radar para volar de noche mucho antes que el hombre. No obstante, el arte representa una necesidad específicamente humana, y depende de un rasgo exclusivo del hombre: la capacidad de simbolizar. A diferencia de los animales, el hombre no solo es capaz de responder a los signos visuales o auditivos; también es capaz de abstraer y re-presentar partes de su entorno, de su experiencia y de sí mismo, bajo la forma separable y duradera de símbolos. Gracias a los sonidos que emite con su boca en forma de balbuceos infantiles, a las imágenes separadas del mundo visible que le obsesionan tanto de noche como de día, y a muchas otras clases de sonidos e imágenes, así como de formas y estructuras, el hombre encontró los medios para interiorizar el mundo exterior y exteriorizar su mundo interior.

Mucho antes de que el hombre hubiera logrado grado alguno de perspectiva causal o de orden racional, y mucho antes de haber concebido la actuación de fuerzas impersonales, había desarrollado a través del arte una manera especial de perpetuar, recordar y compartir con otros su propia experiencia fundamental de la vida. Incluso hoy en día no es algo desprovisto de significado, quizá, que un bebé desarrolle gestos reconocibles y comience a balbucear y a utilizar
palabras-sonidos
identificables, normalmente antes de que comience a gatear o a caminar: la función comunicativa precede a la función laboriosa, y posee una significación de una importancia inmensamente mayor para el desarrollo de la sociedad humana.

La más importante de las funciones simbólicas del hombre es, por supuesto, el habla; pero el habla, como señaló el filólogo danés Otto Jespersen, seguramente fue una fuente de comunión emocional mucho antes de convertirse en un instrumento útil de comunicación práctica. A través de la tonalidad y el ritmo, así como de cualidades poéticas y musicales, las palabras se convirtieron en un vínculo especial entre madre e hijo, o entre amantes que necesitaban una salida añadida para su encantamiento y su éxtasis. Al margen de cualquier otra cosa que el hombre primitivo pudiera haber sido, no cabe la menor duda de que no fue un positivista lógico. En lo fundamental, la función simbólica comienza mediante la expresión de estados interiores, como exteriorización y proyección de actitudes y de deseos, en ocasiones en respuesta al mundo exterior y a sus habitantes. A través de la hazaña de la representación simbólica, el hombre se emancipó no solo de la sugestión apremiante de su entorno inmediato, de un aquí y ahora limitado. No solo había descubierto una forma de crear respuestas enrevesadas que le permitían acudir a aspectos de su vida distintos de que los que suscitaba la situación inmediata. No solo había descubierto una manera de volver a combinar experiencias pasadas en una sola representación simbólica, sino que —cosa que quizá sea todavía más característica del ser humano— pudo proyectar nuevas potencialidades para la vida y nuevas experiencias que de momento carecían de toda existencia objetiva. En sus mejores manifestaciones, el arte desvela significaciones hasta entonces

ocultas. Cuenta más de lo que ve el ojo, oye el oído o sabe la mente. Con la ayuda del símbolo, el hombre no solo unió el tiempo pasado con el tiempo presente, sino que también unió el tiempo presente a las posibilidades ideales que aún estaban por surgir en el futuro. Con la ayuda del símbolo, el hombre no solo recordó el pasado desaparecido, sino que asimiló el futuro emergente o potencial. Empezando por el sueño, la palabra o el gesto, el hombre intenta establecer una relación personal, una relación de tú a tú con todas las demás dimensiones de su experiencia. Este «decir» es tan importante para el desarrollo espiritual del hombre como lo es el «hacer» para su subsistencia material. Sin los símbolos del arte, en sus múltiples manifestaciones —la pintura y la música, la vestimenta y la arquitectura, la poesía y la escultura— el ser humano habitaría culturalmente un mundo de sordos, mudos y ciegos. Solo en una etapa muy tardía de la historia cobró utilidad el símbolo como instrumento del pensamiento abstracto, al servicio de la ciencia y finalmente de la técnica. Las funciones míticas y poéticas del símbolo, como señaló hace mucho tiempo Vico, preceden a sus usos racionales y prácticos.

Entiéndanme bien: no todo simbolismo, por supuesto, es arte. En cuanto el hombre dio forma independiente a los sonidos e imágenes, utilizándolos no solo para la comunión íntima sino para la comunicación fáctica concreta, fue demasiado inteligente como para no captar su inmensa importancia práctica en todas las transacciones de la vida cotidiana. Por medio de los símbolos, el hombre logró evadirse de la burda concreción y la abrumadora simplicidad del mundo inmediato. La mente humana funciona de manera simbólica, como lo expresó el filósofo Alfred North Whitehead, «cuando algunas componentes de su experiencia evocan la conciencia, las creencias, las emociones y los usos en relación con otras componentes de su experiencia». Esta es una definición admirable de la función simbólica en general, que yo matizaría añadiendo únicamente que las componentes que realizan estas funciones son necesariamente abstracciones lógicas o condensaciones estéticas de la experiencia inmediata. De lo contrario, todos los demás símbolos tendrían que tener las dimensiones de la vida misma y por tanto tendrían que ser indistinguibles de la experiencia original. Dicho de otro modo, la

mera sustitución sin abstracción resultaría tan aburrida como la costumbre de recordarlo todo cuando se cuenta una historia, y mucho más inútil.

De esto se sigue que el arte, en todas salvo sus formas más triviales e imitativas, no es un sucedáneo de la vida o una fuga de ella: es la manifestación de impulsos y valores relevantes que no pueden expresarse de ningún otro modo. Hasta en la más antigua de las pinturas rupestres paleolíticas, el artista nos revela algo más que el hecho de que había observado atentamente al bisonte o que lo veneraba en calidad de animal totémico: también revela mediante la calidad misma de sus trazos —a través de su carácter selectivo, su seguridad, su ritmo expresivo— algo todavía más fundamental sobre la naturaleza de su propia experiencia y su cultura. Y aunque una docena de antropólogos hubiera estado observando su vida y dejando constancia de ella, no habrían sido capaces de decirnos más; y lo que es más, en determinados aspectos —el «secreto» del artista— no podrían decirnos ni la mitad. O supongamos que estuviéramos contemplando tres desnudos de Cranach, Rubens y Manet: la esposa virginal de la Edad Media, la lujuriosa compañera de cama y madre voluntaria del Renacimiento, y la cortesana fría y casi andrógina del siglo XIX. En estas formas estéticas condensadas, descubrimos tres formas distintas de observar el mundo, tres personalidades diferentes y tres filosofías distintas, tres culturas, y no solo tres mujeres. El arte utiliza un mínimo de material concreto para expresar el máximo significado. Y si lo que somos capaces de leer a partir del análisis de una mancha de tinta desvela nuestra naturaleza más recóndita, ¿qué no descubriremos y revelaremos acerca de nosotros mismos a través de los símbolos complejos y deliberadamente evocadores del arte?

Más aún, cabría decir, para distinguir entre el arte y la técnica, que el arte es esa parte de la técnica que lleva la impronta más plena de la personalidad humana y que la técnica es esa expresión del arte de la que ha sido excluida una gran parte de la personalidad humana con el objetivo de promover el proceso mecánico. Por abstracto que sea el arte —e incluso en las convenciones artísticas más realistas todas las obras de arte son abstracciones— jamás puede ser completamente impersonal o estar del todo desprovisto de significado. Cuando el arte parece vacío de

significado, como sin duda es el caso de una parte de la pintura abstracta de nuestra época, lo que dice la pintura, es más, lo que el artista está gritando a pleno pulmón, es que la vida ha sido vaciada de todo contenido o coherencia racional. Y, en tiempos como estos, eso está muy lejos de ser una afirmación desprovista de significado.

Aunque nuestra utilización de los símbolos modifique constantemente el mundo en el que vivimos, nos ha costado mucho tiempo fijarnos en la forma en que los símbolos median todas las experiencias más allá del nivel de nuestros reflejos animales. Desde la época de David Hume hemos tendido a dar por supuesto que los sólidos cimientos de la experiencia están constituidos por nuestros datos sensoriales, más que por nuestros símbolos. Ahora bien, las brillantes investigaciones de Adelbert Ames han demostrado experimentalmente que las sensaciones no son más primarias que cualquier otro elemento de la experiencia, y que no nos afectan directamente, sino que siempre están ligadas a significados y valores y finalidades del organismo, tal y como está establecido en el plan general de la existencia de la especie, o en los intereses y necesidades particulares del hombre, condicionados, como sabemos, por su historia y su cultura. En cuanto reconocemos el papel general desempeñado por el símbolo en la subjetivación e individuación del mundo, podemos comprender las limitaciones de la ciencia y la técnica, pues constituyen de manera deliberada la expresión de esa parte de la personalidad de la que se han extirpado la emoción, el sentimiento, el deseo y la simpatía, la materia de la que están hechos tanto la vida como el arte.

Curiosamente, solo en nuestro tiempo, las obras filosóficas de George Mead, Ernst Cassirer,

Urban y Suzanne Langer han llamado la atención sobre el papel constante desempeñado por la propensión del ser humano a simbolizar su experiencia, y en particular sobre el papel dinámico del símbolo estético a la hora de revelar la naturaleza humana y modificarla ulteriormente. Nuestra falta de atención al símbolo, al igual que nuestra completa falta de interés por el sueño, se debió quizá al cambio cultural que se produjo en el siglo XVIII como consecuencia del ingenuo racionalismo y el fanatismo práctico de

los ilustrados, encabezados por Diderot. En su biografía de este, en efecto, John Morley sugirió que nuestra degradación de los símbolos formó parte quizá de un cambio más general en el clima intelectual, de una disminución del interés por las palabras en beneficio del interés por las cosas, de las cuestiones de valores en beneficio de las cuestiones fácticas. Este movimiento fue la consecuencia de los progresos de la técnica y al mismo tiempo alentó más todavía esos progresos, pero aunque fue aclamado como una gran emancipación del espíritu, ahora vemos que en realidad supuso la dislocación del resto de la personalidad, y el menosprecio por más de la mitad de la existencia humana, la que reside, no en las condiciones y fuerzas externas, sino en la naturaleza interior y los valores históricos del hombre. A la hora de enmendar este desarrollo unilateral no debemos cometer el error de tratar de reprimir lo impersonal, lo práctico y lo técnico; más bien deberíamos tratar de integrar estas actividades en una unidad funcional con el resto de facetas de la personalidad. Como veremos en la conferencia siguiente, en cuanto dejen de ejercer una dominación unilateral, esas facetas tienen importantes contribuciones que realizar.

No es preciso ser un seguidor de Benedetto Croce para darse cuenta de que todo arte es fundamentalmente expresión, y no expresión en sentido general, sino expresión mediante símbolos estéticos. El arte es el signo manifiesto de un estado interior de gracia y armonía, de percepción exquisita y sentimiento avivado, concentrado e intensificado por la forma misma en que el artista lo plasma. Esta forma de expresión es fundamental para la conciencia de sí del ser humano, pues es al mismo tiempo conocimiento de sí y autorrealización. Históricamente, el arte surgió no como fruto de una reflexión, a la usanza en que los magnates industriales de una generación anterior importaban arte a sus comunidades después de haber construido sus fábricas y acerías y haber ganado un dineral. Todo lo contrario, el arte surge al comienzo mismo de la evolución específicamente humana y superanimal del hombre. Aunque no se trate más que de una especulación apoyada en analogías, la forma más elemental del arte seguramente es la decoración del cuerpo, que sigue siendo en la actualidad la más practicada. De este modo, el hombre primitivo seguramente pretendía sobreponerse a su

condición genérica de animal, aunque no fuera más que embadurnándose el rostro con arcilla amarilla o roja: así intentó identificarse a sí mismo y a su grupo, exteriorizarse de una forma nueva, visualizarse de un modo que lo distinguiera de su condición animal.

La propia palabra «persona» se deriva de la palabra latina que significaba máscara, y la decoración corporal fue el primero de los esfuerzos humanos para enmascarar sus propensiones animales, visibilizar y acceder a un yo distinto. Esa primera expresión quizá fuera más comunal que individual, pero a medida que el ser humano desarrolló tanto la seguridad en sí mismo como la destreza, buscó diferenciarse y proyectarse a sí mismo bajo otras formas que no fuesen la de su propio cuerpo. Gracias al desarrollo del lenguaje en general, esa maravillosa estructura para la comunión y la comunicación contribuyó inmensamente al ámbito simbólico y al de la de la conciencia del yo, de manera que con el tiempo, todo aquello que el hombre tocara —no solo su cuerpo, sino también sus herramientas y utensilios, su ropa y su equipamiento, sus viviendas y sus templos y sus ciudades— fue forjado en alguna medida a su propia imagen y transmitió a otros hombres sus sentimientos y pensamientos acerca de sí mismo, de la naturaleza y de los procesos cósmicos. El propio desarrollo de la técnica contribuyó a esta expresión. ¿Acaso no hicieron falta cien mil esclavos y unos conocimientos técnicos inmensos para materializar en las pirámides la concepción egipcia de la eternidad? Sin embargo, durante largo tiempo la evolución del instrumental técnico estuvo retrasado en relación con el del símbolo.

En el transcurso de la historia, el arte ha adoptado muchas formas y ha dicho muchas cosas. Ahora bien, en contraste con la técnica, que se ocupa principalmente de ampliar los poderes de la humanidad, el arte es fundamentalmente una manifestación de amor, en todas sus formas, de la erótica a la social. No teman que vaya a aburrirles remontándome una vez más a las manifestaciones orales y anales más infantiles del arte; no hay motivo alguno por el que debamos rechazar lo que pueda tener de cierto este análisis freudiano. Al contrario, querría empezar por los hechos, más sencillos, de la experiencia común, que el análisis psicológico no ha hecho más que confirmar, a saber, que históricamente el desarrollo

del arte ha tenido su paralelo en la evolución del individuo, y que los bebés humanos exhiben sin avergonzarse muchas características que encontramos de manera muy marcada entre los artistas, y ante todo una especie de inocente amor propio que los lleva a considerar sus propias obras como preciosas y dignas de atención. Sin esa vanidad fundamental, es posible que el hombre nunca hubiera sentido respeto suficiente por los materiales del simbolismo como para transformarlos en obras de arte, en obras que adquieren forma estable a raíz de una disciplina rigurosa y por tanto capaces de influir sobre los sentimientos y el comportamiento de otros seres humanos.

Tal y como yo lo veo, existen tres etapas en el desarrollo del arte. Detengámonos a examinarlas un poco más de cerca. Debería llamar a la primera la etapa del encierro en uno mismo o infantil, la etapa de la identificación con uno mismo, y a la segunda la etapa social o adolescente, en la que el exhibicionismo da paso a la comunicación, a través de un esfuerzo no solo para llamar la atención sino para crear algo digno de aprobación y por último, una etapa individual o madura, en la que el arte, al trascender las necesidades inmediatas de la persona o de la comunidad, se vuelve capaz de engendrar nuevas formas de vida, cuando la obra de arte se convierte ella misma en una fuerza independiente que revigoriza y renueva a quienes entran en contacto con ella, pese a que puedan estar separados de la cultura original, ya desaparecida, por el tiempo y el espacio, o de la persona original, ya fallecida. Al alcanzar esta etapa final, el máximo grado de individuación genera la gama más amplia de universalidad.

Sigamos la evolución de estas etapas de maduración. En un principio, todo individuo es objeto de interés ingenuo para sí mismo: al principio, durante la infancia, vive prácticamente inmerso en su propio universo, gorjeando y balbuciendo, moviéndose y gesticulándose, lleno de asombro ante el potencial expresivo que descubre en sus propios órganos. Esta preocupación consigo mismo, repito, es un ingrediente fundamental del arte; y el sentido de la prepotencia que lo acompaña se manifiesta desde muy pronto en una de las peticiones del niño: «¡Mírame!». Luego este descubre que tiene más posibilidades de ser obedecido si consigue persuadir a sus mayores, mediante alguna mueca o postura, alguna

monería o gesto enternecedor, para que participen en el juego; incluso los osos, los monos y las focas del zoo llegan hasta este punto en el camino que conduce al arte. Cuanto más adorable sea una criatura o más hermosa sea su persona, más fácil le resulta atraer atención sin hacerse simplemente molesta, y la experiencia social refuerza esa primera lección en materia de formas. A medida que aumenta la conciencia, esa exigencia —«¡Mírame!»— se vuelve más compleja, y andando el tiempo acaba por significar «Fíjate en lo que tengo de peculiar, de precioso, en lo que me distingue de todas las demás criaturas del planeta». Lo individual, lo personal y lo irrepetible son características fundamentales del símbolo estético. Quizá esto explique, por lo demás, por qué —una vez que descubrimos el engaño— las falsificaciones artísticas no nos agradan tanto como un original relativamente pobre.

La segunda etapa del arte va más allá de este expresionismo y esta identificación primitiva con uno mismo, por no decir autoglorificación. Tras el «¡Mírame!» llega una invitación: «¡Tengo algo que enseñarte!». Ahora ya no basta con hacer muecas o escandalizar para atraer la atención, y el artista ya no se da por satisfecho con limitarse a satisfacer su propia vanidad. Hasta Narciso necesita un espejo, y el mejor espejo que existe, mejor que cualquier charco por objetivo que sea su reflejo, es otro par de ojos humanos receptivos. Partiendo del narcisismo del artista, la obra de arte se transforma ahora en un vínculo especial. En alguna etapa muy temprana de su evolución como artista, el hombre descubre que las obras de arte han de poseer atributos de forma, proporción y organización semejantes a —aunque sin duda no idénticos a— aquellas que le atraen en las formas de la naturaleza. Para obtener algo más que una atención pasajera, la obra de arte ha de adquirir ese carácter orgánico.

Una vez más, aquí se da un paralelismo con la infancia. A veces, después de atraer nuestra atención, una criatura muy pequeña nos enseñará una piedra o una mosca muerta en un intento de retener nuestro interés, pero si nos muestra un garabato sobre un papel tiene más posibilidades de lograrlo, y si el dibujo da prueba de hasta una pizca de buen ritmo o de color, provocará un entusiasmo más positivo aún. Esto nos lleva a la segunda característica de las obras de arte: cuando son meramente insistentes o chocantes no

logran mantener nuestro interés por mucho tiempo; también han de ser cautivadoras y, de algún modo no demasiado patente, significativas. Y no obstante, ese significado no debe de ser demasiado evidente y definido, como un signo numérico, que dice exactamente aquello que significa. Por el contrario, ha de ser un poco ambiguo, un poco misterioso; ha de dejar margen para una reacción receptiva de tipo igualmente indeterminable por parte del espectador u oyente, que participa así en el acto creativo.

No es la menor de las peculiaridades del arte el hecho de que tenga que ser capaz de suscitar emociones profundas en el espectador, de hacerle cobrar conciencia, a través de su lectura del secreto del artista, del secreto similar que alberga en su propio pecho, del mismo modo que una virgen despertada por los primeros avances de un amante cobra conciencia de ansias y ardores hasta entonces atrapados o que habían estado ligados a frías instrucciones acerca de la topografía y la geología de los órganos sexuales, pertenecientes a libros aburridos titulados «Cómo ser feliz a pesar de ser adolescente». Esta segunda etapa del arte supone algo más que sincerarse; supone cortejar. Y en esta etapa, el don del artista, su propia evolución como tal, depende de la existencia de un público receptivo, de personas que no estén demasiado ocupadas como para escuchar, que no estén tan preocupadas con recibir y gastar que traten como algo despreciable o insignificante lo que el artista tiene que ofrecer, y ante todo que no estén demasiado cansados o aburridos como para esforzarse en comprenderle. Si bien el verdadero artista pinta, escribe o compone lo que ha de pintar, escribir o componer, y solo en segunda instancia lo hace para agradar a sus contemporáneos, le animan a hacerlo su interés, su placer y su reacción intuitiva, y a falta de esta puede llegar a perder el incentivo mismo de la creación. Lo que mi amigo Matthew Nowicki solía decir acerca de la arquitectura —que para la producción de un gran edificio era fundamental un gran cliente— es cierto para todas las demás formas artísticas; no obstante, ha habido épocas en las que el artista ha tenido que crear en su fantasía a quienes más adelante le comprenderían. Esta segunda etapa marca el paso del exhibicionismo a la comunicación, de lo sensacional a lo emocionalmente significativo y compartible.

Existe, sin embargo, una tercera etapa en la evolución del arte:

la de la transición del narcisismo y el exhibicionismo, del virtuosismo técnico y el cortejo, al amor maduro capaz de dar y recibir, de conquistar y de entregarse, de formar una unión que engendre nueva vida. En la tercera etapa, el artista dice por medio de sus símbolos: «Todo lo que yo tenga será tuyo; cualquier cosa que la vida me haya dado la pondré a tus pies, no a cambio de ninguna recompensa ulterior, sino porque te amo y deseo servirte. No tengo nada que ocultar: conocerás tanto lo peor como lo mejor y a través del arte, bendecirás ambos aspectos de la vida. Compartamos este don, y con tu ayuda, vivirá y crecerá». Esta es la etapa de la plena madurez, solo alcanzada por el gran arte, pues requiere tanto por parte del artista como de su comunidad una cierta devoción, es más, un cierto sacrificio, que es lo que la distingue de las etapas más decorativas y placenteras del arte. En esta etapa, el símbolo estético se desprende de la vida inmediata del artista; tras haber agotado al máximo su vitalidad, emprende, por así decirlo, una trayectoria propia e independiente, aunque quizá sería más cierto decir que el ego del artista se disuelve en la obra de arte y trasciende las limitaciones de su personalidad y de su cultura. Cuando el arte accede a esta etapa, el artista se siente instrumento y portavoz de una fuerza superior: el triunfo final del individuo consiste en disolverse en este acto. Se trata del momento del amor maduro y fructífero, cuando el artista abraza la vida como un todo con el conjunto de su persona y la encarna en símbolos que reconcilian sus trágicas contradicciones y liberan sus potencialidades más plenas.

Como sin duda se habrán dado cuenta ustedes, estas tres etapas son una especie de paradigma del propio amor sexual, y al igual que este, esta evolución también conlleva el mismo peligro de interrupción prematura o fijación en una de sus etapas infantiles o adolescentes, la misma dificultad para dar el paso desde la espontaneidad despreocupada y el placer temerario a la plena responsabilidad de una unión sexual duradera, con todas las obligaciones que conlleva concebir y criar a la descendencia. Nuestra sociedad da muchos indicios de estas interrupciones y estos rechazos, porque ha hipertrofiado temerariamente tanto la técnica del poder como el poder de la técnica, y el resultado ha sido perjudicial para el arte. Debido a que la división del trabajo, con su

endiosamiento del especialista, es hostil a las necesidades de la personalidad integral, nuestra sociedad dificulta la existencia de aquellos que querrían de algún modo alterar sus rutinas para promover una evolución semejante; de ahí que se aparte con una sonrisa desdeñosa del secreto del artista. Así, mediante nuestra preocupación por las cuestiones prácticas, condenamos al artista, si pretende llamar la atención, al exhibicionismo puro y duro, o en el peor de los casos, a convertirse en un incordio con tal de atraer una pizca de atención. Los Salvador Dalí y los Ezra Pound son ejemplos evidentes de artistas que recurren a medios infantiles para recuperar el estatuto normal del artista en una sociedad equilibrada. Y solo porque ahora nuestro mundo se muestra reticente a poner de su parte, u obliga al artista a hacer aún más impenetrable su secreto, lo que le conduce a inventarse lenguajes privados e incluso mitologías privadas —como las de William Blake o James Joyce— para disimular su falta de público, o este rechazo social transforma el amor del artista en odio. Inmerso en ese estado de ánimo, el artista arruina la posibilidad de unión cometiendo actos simbólicos de violencia sádica, y retando a sus congéneres a que no tengan nada que ver con él, deformando y descuartizando el cuerpo mismo del amor como venganza ante el rechazo del que ha sido objeto. Llegados a este punto, incluso el narcisismo original del artista se vuelve negativo: en lugar de vanidad lo que hay es rechazo a sí mismo, y lo que es peor, autodesprecio. Lo que dicen entonces los símbolos estéticos, de forma más llana que las palabras manifiestas, es: «Me odio a mí mismo; odio al mundo; os odio a vosotros. ¡Moríos!». O también, de acuerdo con la maldición todavía más significativa del argot actual, el artista dice ahora algo todavía más sádico y siniestro: «¡No os muráis! ¡Sufrid!». Cuando la vida ha conducido al artista a tal punto de desesperación, el valor que pueda tener la obra de arte para él es exclusivamente terapéutico; más allá solo se encuentran la violencia maníaca o la autodestrucción vacía.

Discúlpenme por detenerme tan a menudo en estos aspectos negativos del arte contemporáneo, pero a veces solo se pueden definir los aspectos más evidentes de la salud, la cordura y el equilibrio comprendiendo la naturaleza de los fenómenos morbosos. Según el modo en que aquí lo he interpretado, el arte es una de las

formas primordiales mediante las que el hombre ha cultivado su propia humanidad, desarrollado su sensibilidad y establecido pictóricos vínculos emocionales con sus congéneres a través de los símbolos; por medio del arte, el hombre ha revelado su constante necesidad de amor, primero enamorándose de sí mismo y de sus propios órganos de expresión, y luego, mediante un largo proceso de maduración, alcanzando esa etapa de profunda comunión y comunicación sin reservas, ese estado que crece hasta llegar a una unidad y abnegación semejante a la del amor erótico. Si el arte tiene esta función fundamental en la vida, quizá no sea en absoluto fortuito que esta época haya descendido hasta aproximarse al nivel de la barbarie en otros aspectos, ni tampoco es de extrañar que el artista se haya visto impulsado, casi en defensa propia, a cultivar su inhumanidad o a aliarse con la faceta práctica y técnica de nuestra vida, que ha acabado haciendo las veces de estéril sucedáneo de procesos y relaciones más vitales. Tales resultados son la consecuencia de nuestra unilateralidad.

Permítanme recapitular. Tanto el arte como la técnica representan aspectos formativos del organismo humano. El arte representa la vertiente interior y subjetiva del ser humano; todas sus estructuras simbólicas son otros tantos esfuerzos por inventar un vocabulario y un idioma a través del cual el hombre pueda exteriorizar y proyectar sus estados de ánimo internos, y muy en particular, dotar de forma concreta y pública a sus emociones, sentimientos e intuiciones acerca de los significados y valores de la existencia. La técnica, por el contrario, se desarrolla ante todo a partir de la necesidad de enfrentarse a las condiciones de vida exteriores y dominarlas, de controlar a las fuerzas de la naturaleza y ampliar la potencia y la eficiencia mecánica de los órganos naturales del hombre desde el punto de vista práctico y operativo. Pese a que en distintas épocas la técnica y el arte han estado unidas en la práctica —de manera que los griegos del siglo V, por ejemplo, aplicaban la palabra *tekné* tanto a las bellas artes como a las prácticas utilitarias, a la escultura y a la estereotomía— en la actualidad estas dos vertientes de la cultura están muy alejadas entre sí. La técnica se vuelve cada vez más automática, más impersonal y más «objetiva», mientras que el arte reacciona dando indicios de volverse más neurótico y autodestructivo, regresando al

simbolismo primitivo o infantil, a los balbuceos, las tartas de barro y los garabatos amorfos. Lo que me propongo en estas conferencias es poner de nuevo en relación estas dos facetas de la vida. Por tanto, en mi segunda conferencia, intentaré hacer justicia por igual a la Herramienta y al Objeto.

La herramienta y el objeto

S MEDITAN AL RESPECTO, mi primera conferencia fue, en lo fundamental, otra *Defensa de la poesía* a lo Shelley: un intento de reivindicar la función del arte frente a una época que se ha entregado en masa y de manera unilateral a la conquista de la técnica. Distinguí el arte de la técnica ante todo haciendo hincapié en que el arte surge de forma espontánea, incluso en la infancia, a partir del deseo de individuación y autoexpresión, que requiere para su plena satisfacción una acogida cálida y una colaboración afectuosa por parte de los demás. De esta forma, el arte se convierte en vehículo para la transmisión de una multitud de valores fundados y de significados que brotan de lo más íntimo del yo. Y a pesar de que los símbolos que el arte emplea para expresarse efectivamente no son más que al principio sonidos, imágenes y sueños separables, con el paso del tiempo estos se desarrollan hasta convertirse en grandes estructuras simbólicas que ponen de relieve y realzan todas las dimensiones de la experiencia humana, prolongando la memoria del hombre, haciendo más profundas sus impresiones sensoriales, suscitando sus esperanzas, refinando sus sentimientos y ampliando sus simpatías y su reciprocidad afectuosa hacia sus congéneres. Si esta es una perspectiva sensata acerca de lo que es el arte, entonces una civilización que intente marginarlo o ponerlo al servicio de necesidades prácticas —como en la actualidad se utiliza el arte para hacer publicidad— en realidad está marginando y degradando un aspecto fundamental de la naturaleza humana.

Ahora bien, la degradación del símbolo estético y el menosprecio por el universo subjetivo del hombre han ido de la mano. Nuestros pragmáticos contemporáneos prefieren vivir en un mundo del que se han erradicado deliberadamente los sentimientos y las emociones, y en el que todo aquello que parezca oscuro e

introspectivo y todo lo que no puede ser reducido a lo cuantitativo se considera de ahora en adelante irreal; un mundo que, como suele decirse, es impersonal, y está obsesionado por los medios y las consecuencias, no por las finalidades y los objetivos. Como sabrán ustedes, en círculos académicos el mayor elogio que se puede hacer de un colega consiste en decir de él que es completamente objetivo, lo que en realidad significa demasiadas veces que o bien carece de sentimientos, impulsos y deseos propios, o que acostumbra a guardárselos para sí. A fin de justificar esta forma de objetividad tan limitada, que considera inexistente al pez subjetivo que es incapaz de atrapar en su tosca red conceptual, nosotros los contemporáneos hemos hecho nuestra una vieja fábula acerca de la naturaleza humana y de la historia.

Puede llamarse a esta fábula el mito de Prometeo, pues empieza por el supuesto de que el hombre es un animal que utiliza herramientas, y que el don del fuego, que Prometeo robó a los dioses, fue la fuente originaria de la evolución humana. Frente a ese punto de vista, o más bien como complemento del mismo, yo he intentado aportar argumentos para creer que el primer maestro y benefactor del hombre fue Orfeo, no Prometeo, y de que el hombre no se humanizó porque dominara el fuego, sino porque a través de sus símbolos encontró la posibilidad de expresar fraternidad y amor, de enriquecer su vida presente con vivos recuerdos del pasado e impulsos formativos de cara al futuro, y de prolongar e intensificar esos momentos de vida que para él estaban dotados de valor y significado. Así, la fuerza de Aquiles o la astucia de Ulises, a través de su expresión en la mente de Homero, ejercieron un efecto largo y prolongado sobre otros hombres, efecto que de lo contrario, y con independencia del éxito que dichos héroes hubieran podido tener en la guerra, el deporte y la navegación, se habría desvanecido dentro del estrecho lapso temporal de sus vidas.

Puede que el hombre fuese un fabricante de imágenes y de idiomas, un soñador y un artista, incluso antes de ser un fabricante de herramientas. En cualquier caso, a lo largo de la mayor parte de la historia, fue el símbolo, no la herramienta, el que apuntó a sus funciones superiores. No cabe duda de que ambos dones se desarrollaron de manera estrechamente relacionada, ya que el arte depende de una coordinación motriz y de unas reacciones

kinestésicas refinadas, y estas requieren determinadas herramientas, estén dentro o fuera del cuerpo, para expresarse. No obstante, y aunque esto sea cierto, hay que colocar a Orfeo en un pedestal de igual altura que el de Prometeo: el tañedor de la lira, que estuvo a punto de rescatar a Eurídice del inframundo tecnológico de Plutón, representa una parte de la naturaleza humana que Prometeo, a despecho de todo su amor por la humanidad, jamás habría podido conducir a su pleno desarrollo.

Por supuesto, esta postura es herética. En el transcurso de la última generación las escuelas estadounidenses se han orientado hasta tal punto hacia las cosas, las herramientas y los objetos, y desconfían de tal modo de los símbolos, que los instrumentos fundamentales del pensamiento —el lenguaje, los números y la lógica— casi han desaparecido de sus currículos, o se enseñan con una concreción confusa, de acuerdo con la creencia ampliamente extendida de que la verdadera enseñanza debe limitarse a una experiencia con las «cosas» y las situaciones «reales». Y de forma parecida, ese mismo espíritu ha desembocado en una falta de atención generalizada a la religión, la ética y las letras, porque en un universo de máquinas, estas disciplinas no poseen ningún valor operativo evidente. Hace solo unos días recibí la ansiosa consulta epistolar de un docente del Oeste que citaba una declaración hecha hacía poco por un miembro del claustro de profesores de un instituto de secundaria. Este prototípico profesor se preguntaba: «¿Por qué, en una era de tecnología avanzada en la que se requiere una formación especializada para la supervivencia nacional y para encontrar empleo individual, malgastamos energías en las nebulosas extravagancias de la educación general?». ¿Cómo respondería usted?, era la pregunta de mi corresponsal. No voy a decir cuál fue mi respuesta a esta pregunta, pues en cierto modo toda esta serie de conferencias constituye una respuesta, pero está claro que si todo salvo lo que pertenece al ámbito de la técnica son nebulosas extravagancias, ¿qué queda del hombre salvo un cadáver viviente cuya vida carece hasta tal punto de significado y de valor que no suscita ningún motivo sensato para aspirar ni al empleo individual ni a la supervivencia nacional? Si eso hubiera sido lo único que hizo Prometeo al dar al hombre el don del fuego, entonces Júpiter hizo bien, porque no merecía otra cosa que ser encadenado a las rocas

mientras los buitres devoraban sus entrañas.

Entiéndanme bien, no pretendo rebajar el estatus de Prometeo. Solo intento impugnar el dominio unilateral del mito prometeico, a saber, la creencia de que durante la mayor parte de su existencia al hombre lo que le preocupa es mejorar sus condiciones físicas de vida, en particular las necesidades elementales, tal y como las concebimos, de alimento, ropa, cobijo, seguridad y cuidados físicos. Incluso quienes estuvieron entre los primeros en rebelarse contra las brutalidades e inhumanidades de la primera industrialización y su abrumadora obsesión por las máquinas y las herramientas, como Thomas Carlyle, describieron al hombre como un animal fabricante de herramientas y consideraron el Evangelio del Trabajo como si fuese el primer y definitivo testamento de la humanidad. Siguiendo ese itinerario, los primeros antropólogos y etnólogos, penetrando más allá de las crónicas y leyendas de épocas históricas, hallaron pruebas de la cultura humana en cuevas y yacimientos antiquísimos, y caracterizaron períodos enteros de la existencia humana por medio del tipo de herramientas y de armas que descubrieron: de acuerdo con sus esquemas, las eras eolítica, paleolítica y mesolítica dieron paso a las eras del cobre, del bronce y de hierro. Asociaban cada característica humana con un progreso tecnológico.

Ahora bien, este reconocimiento de la importancia humana de la técnica fue sin duda uno de los descubrimientos radicales de la era moderna. Al comienzo mismo de nuestra época, Bacon, en *La nueva Atlántida* —esa primerísima utopía de la máquina— propuso honrar a los inventores y científicos del mismo modo en que la humanidad había honrado en otro tiempo a los estadistas, a los santos, a los filósofos y a los profetas religiosos, y Karl Marx, excelente sociólogo de la invención, si bien maligno como profeta, indicó que los medios mediante los que una cultura se ganaba el sustento y dominaba los problemas físicos y económicos de la existencia alteraban profundamente sus actitudes y finalidades espirituales. En un principio estos esfuerzos por dotar de una nueva dignidad y significado al trabajo cotidiano del hombre fueron sensatos; más aún, fueron estimulantes. El mundo había pasado por alto durante demasiado tiempo la relevancia del esfuerzo técnico. A

las antiguas categorías de lo bueno, lo verdadero y lo bello, el hombre contemporáneo añadió un aspecto importante que las culturas esclavistas habían pasado por alto o degradado: la utilidad. Fue un progreso humano notable.

Esta misma percepción debería habernos permitido tener en cuenta los vientos ideológicos levantados por nuestra propia era a la hora de interpretar la naturaleza humana: si hubiéramos reconocido la sobrevaloración de la técnica que en realidad caracterizó a la era victoriana, tendríamos que haber intentado corregir esa tendencia en interés de la objetividad. Pero no; hasta en el seno de la última generación, un filósofo tan resueltamente comprometido con la vida en toda la magnitud de su creatividad como Henri Bergson, propuso que renunciásemos a la clasificación del hombre realizada por Linneo, y que en lo sucesivo no lo llamásemos *Homo sapiens*, sino *Homo faber*, el hombre fabricante. Esta preocupación por la técnica condujo a Bergson incluso a malinterpretar la naturaleza misma del lenguaje, que abordó como si hubiera sido originado por las mismas tendencias que llevaron al hombre a crear herramientas, y a considerar el lenguaje de acuerdo con su tendencia, relativamente tardía, a conceptuar y a geometrizar la experiencia, en lugar de verlo en su forma originaria, visible para todos nosotros en la interacción entre una madre y su bebé, como vehículo por excelencia de la emoción y la intuición, de sentimiento fraterno y de amor, con un mínimo de contenido intelectual.

Si filósofos tan exquisitamente sensibles a la naturaleza de los organismos vivos como Bergson han podido caer tan irreflexivamente en este estereotipo popular, apenas ha de extrañarnos que sus colegas de otras especialidades se mostrasen igualmente ciegos, de manera que hasta fecha reciente hemos dado por sentado que, dado que vivimos en una Era de la Máquina y presumimos de ello, todas las demás eras estuvieron dominadas e influenciadas igualmente por sus herramientas y artilugios técnicos. Pese a nuestra degradación del simbolismo, habíamos convertido, no obstante, a la máquina en símbolo de la vida misma, y habíamos transferido nuestra propia obsesión con ese ídolo particular a todas las demás etapas de la historia humana.

Entretanto, los datos precisos para una interpretación más

detallada de la técnica llegaban a raudales con cada nueva investigación acerca de los pueblos primitivos supervivientes o de restos prehistóricos. En nuestros museos, los datos llevaban mucho tiempo delante de nuestras narices, sin que hubiéramos dado muestras de tener ni la voluntad ni las dotes para interpretarlos. En las salas de nuestros museos de historia natural, por ejemplo, en las que se encuentran una gran diversidad de herramientas y armas, algunas tan antiguas que apenas pueden identificarse como tales, a veces figuran reproducciones de las primeras pinturas rupestres de Altamira y de la Dordoña. El contraste entre ambos conjuntos de artefactos debería de habernos impresionado hace mucho. Basta con comparar las pinturas rupestres de los cazadores auriñaciences con las herramientas que utilizaban para darse cuenta de que sus instrumentos técnicos, pese a haber sido tallados a duras penas con instrumentos de madera y hueso ya desaparecidos, eran extremadamente primitivos, mientras que sus artes simbólicas estaban tan avanzadas que muchas de ellas están a la par, en lo que a economía de los trazos y vitalidad estética se refiere, con las obras de los pintores chinos de la dinastía Sung.

Lo cierto es que, como técnico, el hombre primitivo fue relativamente torpe. Si bien su costumbre de utilizar herramientas puede haberse desarrollado en época tan temprana como su propensión a fabricar símbolos, las primeras estaban ceñidas a un medio mucho más recalcitrante, y exigían una gran dosis de concentración y una persistencia en el esfuerzo mucho mayor del que está dispuesto a realizar de manera voluntaria el hombre primitivo. Pese a que exista una progresión bastante uniforme desde las primeras herramientas y armas de piedra hasta llegar a las de épocas históricas, esa evolución, que tuvo lugar a lo largo de un período calculado en etapas de cinco mil años, fue exasperantemente lenta. El hombre primitivo había creado en el lenguaje estructuras simbólicas inmensas y maravillosas en un tiempo en el que para satisfacer sus necesidades de caza y agricultura bastaba con un puñado de herramientas; de hecho, el único género de aparato técnico que se corresponde, en lo tocante a complejidad y articulación, con una estructura simbólica tan compleja como una lengua «primitiva», es la organización empresarial o fabril contemporánea.

A lo largo de la historia, hasta llegar al siglo XVI, los medios técnicos se desarrollaron con lentitud. Así pues, en Egipto y en Perú surgió una civilización muy compleja antes de que se inventase la rueda como medio de transporte. Si el hombre fuera de manera preeminente un animal fabricante de herramientas, este largo atraso técnico resultaría difícil de explicar. El hombre solo empezó a desarrollar sus capacidades técnicas después de que sus funciones simbólicas hubieran alcanzado un alto grado de madurez, y aun entonces, lo hizo de manera un tanto reticente, con cierta sensación de estar siendo defraudado, cuando no degradado, por la necesidad de dedicar una parte tan importante de su vida a las actividades preparatorias necesarias para ganarse el sustento. De manera que proverbialmente, hasta la llegada de nuestra propia época, los hombres miraron atrás, hacia esta época pretécnica anterior, a la que veían como una Era Dorada, puesto que fue un período en el que no existían la guerra organizada, la esclavitud o el trabajo forzoso, tres de los principales criterios de esa progresión tan ambivalente hacia lo que llamamos civilización.

No quisiera que se me malinterpretara. Al corregir una explicación sesgada de la naturaleza y las aptitudes del ser humano por parte de aquellos que sobrevaloran los procesos técnicos y centran su atención de manera demasiado exclusiva en el dominio de las condiciones materiales de vida, no pretendo negar el papel fundamental desempeñado por el laborioso progreso técnico del hombre. La extraordinaria capacidad de adaptación del ser humano, su éxito a la hora de adaptarse a todos los climas y de hacer uso de todos los entornos es, en parte, consecuencia del incremento de su habilidad técnica. La propensión del hombre a la manipulación, así como su curiosidad, se combinaron para hacer de él un inventor activo, que ya no aceptaba el mundo tal cual lo encontraba sino que le daba forma pacientemente en función de sus necesidades, reales o imaginadas. De ahí su constante experimentación con materiales en calidad de alimentos, prendas de vestir y cobijo, su excavación mimética en la tierra para extraer de ella metales de cuya misma existencia apenas podría haber tenido conocimiento previo, así como su fascinación con el fuego y el agua, con los efectos de la cocción, el secado, la fermentación, su continuo profundizar en materia de perspectiva causal a la hora de adaptar los medios

técnicos a sus fines, como en el caso de gran cantidad de herramientas antiguas y máquinas sencillas que van desde el arpón y la cerbatana a la aguja y el imperdible.

Todos estos logros desempeñaron un papel fundamental en la evolución humana. El éxito del hombre en su faceta técnica dependió, no obstante, de dos condiciones. Una de ellas fue benéfica para el desarrollo de la personalidad, y la otra, hasta cierto punto, le resultó perjudicial. La gran contribución original de la técnica no fue solo la que hizo a la vida física del ser humano, sino la que hizo a su cordura y a su equilibrio general, al dotarle de un cierto respeto por la naturaleza de los materiales y procesos con los que trabajaba, una noción de la dolorosa realidad de que por mucho que intentase persuadir o adular, repitiera encantamientos o runas o acudiera a la magia simpática, no podía convertir un trozo de pedernal en una punta de flecha o un cuchillo, ni hacer hervir el agua a menos que el fuego desprendiera calor suficiente. Los sueños y anhelos del hombre, sus emociones y sentimientos, constituyen, como seguiré insistiendo, una parte fundamental de su vida, pero desde luego son solo una parte de ella, y para la evolución y madurez posterior del hombre fue importante que reconociera que determinadas condiciones naturales solo pueden dominarse si se las aborda con humildad, por no decir con modestia y abnegación.

El hombre no accedió sin esfuerzo a este respeto por los procesos y las funciones; es más, la misma invención de los signos y símbolos, pese a que ensanchó la esfera de la cooperación humana, le llevó a impacientarse con actividades no humanas sobre cuya naturaleza no pudiera incidir a través de medios puramente simbólicos. Ahora bien, cuando lidiaba con las fuerzas de la naturaleza, el animismo del hombre no le llevaba a ninguna parte. Podía atribuir una maldad deliberada a una olla que gotease o a un cesto que se deshiciera al ser llenado, igual que una vez un amigo mío vio a un campesino ruso pateando furiosamente un carro porque se le había roto el eje; no obstante por mucho que intentara comunicarse empáticamente con ellos no podía hacer entrar en razón a estos objetos recalcitrantes. Tarde o temprano, tenía que superar su ira o su indignación lo suficiente como para tapar la grieta o volver a tejer el mimbre mal tejido, si quería que cumplieran su función. Esa humildad ante el objeto, ese respeto por

la función, fueron fundamentales no solo para la evolución intelectual sino también para el desarrollo emocional del ser humano.

Desde el principio, pues, la voluntad de aceptar realidades irrefutables, la comprensión de la naturaleza impersonal de las cosas, subyacieron al éxito del hombre tanto de cara a dominar por fin a la naturaleza como de cara a aceptarse a sí mismo, pues hasta el momento en que la cultura toma el relevo y se desarrolla la personalidad, también el hombre es un producto de la naturaleza. Ese realismo contrasta directamente con la audacia creadora, el salto imaginativo más allá de sí, que se produjo gracias al desarrollo del símbolo por parte del hombre. Hasta la era contemporánea, cuando la propia técnica aprendió a hacer uso de un simbolismo de lo más refinado con vistas a controlar y planificar sus operaciones, la invención fue un proceso lento y gradual, tan difícil de lograr en cualquier ámbito fundamental que, cuando tenía lugar, hacía que todas las innovaciones ulteriores se consideraran peligrosas. El hombre tuvo que pagar tan caras sus primeras adquisiciones tecnológicas que no estaba de humor para renunciar a ellas como consecuencia de cambios constantes ni en el modo de fabricación ni en el producto. Incluso en la actualidad existen ámbitos de la técnica, como los textiles, en los que los procesos fundamentales de hilado de fibras y tejido no han sufrido ningún cambio de gran magnitud desde la época neolítica, y el mejor producto que puede generar hoy en día la máquina no es cualitativamente mejor que el producto de los tejedores de Damasco hace veinticinco mil años.

Existe otra característica de la técnica, en contraste con las artes simbólicas, que conviene destacar, además de su realismo, y es su asociación, que quizá existiera desde el mismo principio y que sin duda alguna fue aumentando con cada gran avance técnico, con la uniformidad mecánica y el orden repetitivo. Esta capacidad del ordenar, este interés por el orden, parecen ser la fuente de un valor específicamente humano. El rasgo en sí se hace visible durante la primera infancia: los bebés son capaces de entretenerse repitiendo indefinidamente el mismo sonido, y a los niños pequeños les gusta escuchar la misma historia, contada exactamente de la misma forma, sin que se altere el menor incidente. Quizá sea esa facultad la que subyace al ritual y al lenguaje, y sin duda contribuyó al

desarrollo de la técnica. Cuando el hombre empezó a fijarse en el movimiento de los planetas y de las estrellas, percibió la existencia de un orden de lo más magistral, cíclico, recurrente y constante, en la propia naturaleza: los trece meses lunares del calendario, los diez meses lunares de la gestación. La existencia de tal orden es otra realidad irrefutable, y los descubrimientos astronómicos del hombre en época neolítica seguramente representaron una contribución mayor a su seguridad y bienestar, por medio del aumento de su dominio de la agricultura, que cualquier otro descubrimiento aislado que hubiera realizado desde el descubrimiento del fuego. El orden cósmico, sin embargo, como consecuencia de su impresión de fatalidad, de necesidad inexorable y de movimiento implacable, deja poco margen a las aspiraciones y deseos humanos, de tal manera que si el símbolo dotó al hombre de una sensación de poderío y creatividad divinos, el avance simultáneo de la ciencia y la técnica en una época relativamente temprana de la evolución histórica del hombre, proporcionó a este, en tanto necesidad para la supervivencia, una perspicacia mayor acerca de la necesidad de someterse a la naturaleza y aceptar las condiciones que le aguardan en el mundo exterior.

Cualquier clase de orden proporciona al hombre una sensación de seguridad; son lo tornadizo, lo imprevisto y lo caprichoso, en otras palabras, lo inesperado y lo incontrolable, los que lo llenan de ansiedad y pavor. De ahí que siempre que el hombre pierde seguridad en sí mismo o cuando sus potencias creativas parecen insuficientes, cuando sus simbolismos engendran confusión y conflicto, tiende o a buscar cobijo en el destino ciego o a concentrarse en aquellos procesos en los que sus propios intereses subjetivos no están directamente involucrados. En los últimos años nuestros psiquiatras han descubierto el genuino valor curativo de procesos mecánicos como tejer; y la actividad tejedora siguió siendo, prácticamente hasta llegar a la época contemporánea, la máxima expresión del orden mecánico, pues una vez preparada la urdimbre y elegidos los hilos, el margen de libertad restante es muy pequeño. Esta sumisión a procesos de trabajo ordenados no es uno de los menores beneficios de los que la técnica ha dotado a la humanidad. A la predisposición a aceptar realidades irrefutables y lidiar sin la mediación de supersticiones absurdas con los materiales

y las fuerzas del entorno natural, le acompaña la disposición a aceptar un orden impersonal, tanto en lo que se refiere a sus regularidades y repeticiones como a su estandarización rigurosa.

Pese a que este aprendizaje avanzó con lentitud, puesto que está reñido con el narcisismo y el amor propio del ser humano, con su libre fantasía y sus ilusiones, con su testarudez y su vanidad, en todas las épocas ha dejado tras de sí cierto poso de sentido común. Si uno quiere fundir hierro, tiene que dirigir aire extracaliente sobre el fuego, porque de lo contrario la mena no se derretirá; si uno quiere cocer con éxito una vasija de barro, tiene que amasar a fondo la arcilla y asegurarse de no dejar ninguna burbuja de aire en el interior. En el lento discurrir de la historia, esa clase de reconocimiento de las condiciones objetivas del éxito en las artes no solo llevó a los pueblos que asimilaron esos saberes a prosperar, sino que también liberó progresivamente al hombre de la gran trampa que su dominio inicial del simbolismo le había tendido, a saber, la creencia de que a través de estos grandes instrumentos, las imágenes y las palabras mágicas, podía dominar directamente el curso de la naturaleza.

La necesidad que el hombre tiene de orden y poder lo llevan a volverse hacia la técnica y el objeto, del mismo modo que su necesidad de actividad lúdica, creación autónoma y expresión significativa lo llevan a volverse hacia el arte y el símbolo. Ahora bien, por importantes que sean para su supervivencia y evolución los logros técnicos del hombre, no debemos de pasar por alto que, durante la mayor parte de las épocas históricas, se han obtenido solo mediante el sacrificio doloroso de sus funciones restantes. Salvo para subvenir a necesidades e intereses apremiantes, son pocos los seres humanos que se consagrarían a una vida entera de trabajo mecánico; es más, durante largo tiempo las formas de trabajo más deshumanizadas —como la minería— se consideraron como castigos, aptas solo para criminales convictos. Históricamente, no solo las penosas tareas del trabajo repetitivo han sido destinadas a esclavos o a un proletariado que no aceptaba voluntariamente tales yugos salvo bajo la amenaza de morir de hambre o del castigo físico, sino que además, para realizar bien estas tareas, el hombre contemporáneo ha de dar la espalda en cierta medida a intereses más orgánicos; para tener éxito en la utilización de las máquinas

tiene que convertirse él mismo a su vez en una máquina subsidiaria.

Y aquí nos topamos con un hecho interesante, a saber, que los máximos logros del ser humano en la mecanización los probó primero sobre sí mismo en monasterios, burocracias y ejércitos. La disciplina sistemática que los líderes militares introdujeron en la guerra durante el siglo XVI no fue más que el paso preliminar para la transmisión de los métodos mecánicos a máquinas extrahumanas. Así también, incluso antes, la vida estrictamente despersonalizada del monasterio, con su renuncia a las gratificaciones sensuales, sus estrictas regularidades jerárquicas y su ordenada regulación de cada momento del día, hizo surgir invenciones mecánicas para medir el paso del tiempo y la distribución regular de este en todas las actividades humanas. Condicionarnos a nosotros mismos para someternos a horarios de comida regulares, horarios de sueño regulares y horarios de ocio regulares, e incluso, como en el caso del padre de Tristram Shandy, que daba cuerda al reloj mensualmente, intervalos regulares para las relaciones sexuales, fue algo fundamental para todos nuestros demás desempeños mecánicos. Finalmente, fue la despersonalización, cuando no la desmoralización provocada por las actividades empresariales, canalizadas a través del medio abstracto del dinero, la que echó los cimientos para el mundo no menos abstracto y despersonalizado de la ciencia, en el que, como observó Galileo, solo las cantidades contaban, y en el que las cualidades quedaban descalificadas por los mismos parámetros del método científico.

Estos hábitos de mecanización, esta sumisión a la rutina y la disciplina, esta voluntad de enfrentarse en términos familiares a lo no orgánico y a lo que, desde un punto de vista orgánico o humano, parece deforme cuando no espantoso, no se asimilaron sin hacer frente a una resistencia considerable. Hasta que llegó nuestra propia época, el hombre no se mostró dispuesto a arrojar por la borda toda su existencia subjetiva y cualitativa. El desarrollo de la técnica, en su forma pura, se vio refrenado por la tendencia inveterada del hombre al juego y a la ficción, a la fantasía y al símbolo, hacia valores derivados de otras facetas de la personalidad. El profesor John Nef ha subrayado con razón este feliz efecto retardador en su estudio, recientemente publicado, acerca de la industria contemporánea y la guerra. Incluso en el caso de las herramientas y

los utensilios más sobrios, cuyas capacidades ordinarias no mejoran en lo más mínimo gracias a las imágenes, desde las primeras etapas en adelante constatamos la aplicación de imágenes y símbolos, unas veces de patrones de significación vinculados a percepciones religiosas, y otras veces de elaboraciones puramente estéticas, realizadas para dejar una huella específicamente humana en un objeto —una vasija, un fragmento de tela, un escudo— que, de no haber dejado en él su sello particular el artista, parecería, por así decirlo, demasiado rigurosamente frío para ser utilizado. Hasta la llegada de nuestra propia época, diríase que la gente consideraba una obra de la técnica tosca y sin pulir a menos que el fabricante la hubiera embellecido con algún reflejo de su propia vida, de manera que incluso los escudos de la edad de bronce más antiguos están repujados con círculos que no aportan nada a su eficacia protectora, y en la *Ilíada*, el fabuloso escudo de Aquiles, tal y como lo describe Homero, estaba tan repleto de imaginería que constituye una especie de microcosmos de la vida griega. Mientras el artesano conservara el dominio de las operaciones técnicas y trabajara de forma lenta y placentera, la tendencia a la economía y a la eficiencia, hacia el funcionalismo, sería contrapesada por el deseo de poner de manifiesto los valores y fines humanos, por la tendencia a dotar al objeto práctico de una asociación humana íntima.

Ahora bien, puede que subestimemos fácilmente la cantidad de tareas aburridas y repetitivas que hasta el más libre de los artesanos se ve obligado a asumir aunque trabaje en condiciones ideales. Es más, el excesivo hincapié en los momentos creativos del arte, la tendencia a describir la creación estética como una actividad apasionada y espontánea, desprovista de trabajo duro y esfuerzos dolorosos, al margen de la necesidad de dominar constantemente la técnica, es una de las características que delatan con más certeza al aficionado y al advenedizo. Si nos fijamos en una catedral como la de Chartres, Ruan o Bamberg, por ejemplo, al ojo contemporáneo le impresiona de tal manera la riqueza de la escultura que toda la estructura parece obra de un gremio de artistas imaginativos que hubiese convertido cada tarea en un despliegue de alegre fantasía. Esa sería una lectura muy parcial. Como muy bien nos ha recordado el historiador de la Edad Media

C. G.
Coulton, la mayor parte de las piedras que conforman una catedral son bloques cuadrados, tan semejantes los unos a los otros como sea posible, a fin de facilitar su colocación y unión; en otras palabras, tallar estas piedras hasta darles su forma geométrica exigía una repetición, una estandarización y un calibrado cuidadosos, así como un máximo de trabajo sistemático y un mínimo de espontaneidad. Coulton hizo bien en recordárnoslo, y lo que dijo es aplicable a prácticamente todas las formas de arte. Cada una de ellas tiene su aspecto técnico, y la técnica exige cálculo, repetición y esfuerzos laboriosos; en resumidas cuentas, algo que, de no ser por la finalidad última del proceso, sería con no poca frecuencia pura monotonía y rutina. Sin embargo, en la era en que predominaba la artesanía, el artista y el técnico llegaron, por así decirlo, a un acuerdo beneficioso para las dos partes, porque para empezar la misma persona desempeñaba ambos papeles. A través de este *modus vivendi*, el artista se sometía a las condiciones técnicas de fabricación y manejo, y se instruía para llevar a cabo una serie de actos no gratificantes a cambio de dos condiciones: en primer lugar, la camaradería de los demás trabajadores, lo que incluía ocasiones para bromear y cantar, así como para el compañerismo y la ayuda mutua a la hora de realizar el trabajo; y en segundo lugar, el privilegio de dedicar solícitos cuidados a las etapas finales del proceso técnico y de transformar la eficiente forma utilitaria en una forma simbólica significativa. Ese esfuerzo extra, ese despliegue extra de amor y de destreza estética, tiende a obrar como conservante de cualquier estructura, pues hasta que los propios símbolos pierden todo significado, los seres humanos tienden a valorar, y a ser posible, a salvaguardar del deterioro y de la destrucción las obras de arte portadoras de la huella del espíritu humano.

Salvo en el sentido de que las obras de arte, al apelar al sentimiento humano, poseen un valor de supervivencia del que quizá carezcan los objetos puramente utilitarios, por cuidadosamente fabricados que estén, no hay forma alguna de defender este acuerdo mutuamente benéfico desde el punto de vista puramente técnico. Una cañería no drena mejor el agua de un tejado porque esta salga de la boca de una gárgola tallada, y el

propio tejado, si está bien construido, no cobija con mayor eficacia por estar situado, gracias a bóvedas entrelazadas y pilares, a sesenta metros por encima de la congregación, en lugar de encontrarse, utilizando medios mucho más sencillos y directos, solo a una altura suficiente por encima de sus cabezas como para proporcionarles el número requerido de metros cúbicos de aire. Todos los intereses específicos que separan al arquitecto del constructor, al escultor del cantero, al muralista del pintor de brocha gorda, son, desde el punto de vista de la estructura técnica del producto, completamente superfinos. Es más, consumen un tiempo, una energía y una vitalidad que podrían parecer difícilmente justificables en unas épocas en las que el hombre de la calle a menudo iba escasamente abrigado en invierno y se alimentaba de forma exigua durante la mayor parte del año. Sin embargo, en las épocas en que el arte ha florecido, a la gente le parecía más importante una vida interior intensa, una existencia dotada de significado y de valor, que una vida meramente larga que transcurriera realizando tareas mecánicas útiles, sin pasión, sin éxtasis y sin vislumbrar el paraíso. Esta preocupación por el arte ralentizaba los procesos de producción. Consumía energía e ingenio humanos que podrían haberse invertido en la producción en masa de objetos funcionales. Ahora bien, allí donde ambos objetivos, el estético y el técnico, eran perseguidos de manera conjunta, eso tenía el feliz resultado de generar una relación armoniosa entre la vida subjetiva y la objetiva, entre la espontaneidad y la necesidad, entre la fantasía y la realidad. Estos momentos de equilibrio entre el arte y la técnica, en los que el hombre respeta las condiciones de la naturaleza a la vez que las modifica con vistas a sus propios fines, en los que sus herramientas y sus máquinas regulan su vida y la liberan de una subjetividad caótica pero sin dominarla, representan un punto álgido en la evolución de cualquier civilización.

Sin embargo, cuesta mantener el equilibrio dinámico del que depende la totalidad de las formas de vida, y en ningún ámbito resulta eso más cierto que en el del equilibrio entre el arte y la técnica. Durante mucho tiempo el hombre consideró el simbolismo estético o bien como un atajo para acceder al conocimiento y el poder o bien como un sucedáneo apropiado. Por tanto, lo aplicaba, no solo a cosas que pudieran propiamente ser creadas o formadas

por tales medios —como las obras de poesía y arte, los sistemas de conocimiento conceptual como las matemáticas o los patrones de leyes y costumbres— sino también al entorno físico y a las fuerzas naturales: invocaba irreflexivamente el arte y el ritual para provocar la lluvia o aumentar la fertilidad humana. Sin el contrapeso de los intereses y los métodos de la técnica, el hombre fácilmente podría haber enloquecido, en el sentido de que sus símbolos podrían haber desplazado a las realidades y haber engendrado en última instancia una ciega confusión que podría haberle despojado de su capacidad de supervivencia material. En algún momento de su existencia el hombre tiene que abandonar su mundo interior y regresar al mundo exterior; tiene que despertar, por así decirlo, y regresar al trabajo. La herramienta tendía a producir objetividad, o realismo, como solía llamarlo mi viejo maestro, Thorstein Veblen, y la objetividad es una de las condiciones de la cordura.

La historia humana, por desgracia, pone de manifiesto muchas aberraciones y alucinaciones simbólicas. Quizá el curso fatal seguido hasta ahora por todas las civilizaciones se haya debido no a desgracias naturales, a los desastrosos efectos de hambrunas, inundaciones y enfermedades, sino a perversiones acumuladas de la función simbólica: la obsesión por el dinero y la falta de atención a la productividad, la obsesión por los símbolos del poder político y la soberanía centralizados, la falta de atención a los procesos de ayuda mutua en las pequeñas comunidades en las que todo el mundo se conoce, y la obsesión por los símbolos de la religión en detrimento de los fines ideales o las prácticas cotidianas de amor y amistad a través de las cuales estos símbolos podrían haber sido dotados de vida efectiva. En el caso de las ciudades griegas del siglo IV a. C. o las ciudades italianas del siglo XV, yo diría incluso que la excesiva preocupación por las propias bellas artes indujo a los hombres a perder la noción de la realidad y a renunciar a su libertad en beneficio de las seducciones más bien simbólicas del atuendo, la pintura y los ceremoniales y rituales públicos. Esta desorganización y perturbación de las funciones simbólicas, su proliferación a expensas de la vida, el hecho de anteponerlas a la necesidad humana cotidiana de trabajo honrado y pan nutritivo, ha

representado demasiadas veces a lo largo de la historia una amenaza a la existencia misma del hombre. La devoción absoluta por el símbolo, la retirada completa a un mundo interior, pueden ser tan fatales para el desarrollo del hombre como la exteriorización completa.

Creo que en la actualidad nos encontramos en una posición apropiada para comprender por qué, durante los últimos siglos, la absorción del hombre occidental por la máquina no solo ha aumentado la cantidad de energía física disponible, sino que le ha proporcionado una gran sensación de liberación subjetiva. Incluso cuando concebía el universo como una máquina, o su propio organismo como tal, la clase de orden que le prometía esa concepción lo liberaba de ese estado de subjetividad amarga en el que se encontraba sumido. Incapaz de dotar de armonía a las diversas facetas de su vida, trocó integridad, por así decirlo, por orden, es decir, por un orden de tipo limitado y mecánico. Ese mismo orden posee cierto valor subjetivo y por consiguiente, tiene la posibilidad de servir, a pesar de sus limitaciones, como material artístico. Si bien un sector del movimiento artístico contemporáneo —el ala expresionista y surrealista— se ha refugiado en fantasías innatas prácticamente carentes de relación con ninguna clase de percepciones o actividades externas, otro sector, el que inauguraron los cubistas y constructivistas, ha intentado encontrar símbolos equivalentes para las actividades de la ciencia y las formas de la máquina. A veces, como en las primeras obras de Léger, esto ha adoptado la forma de la transformación de formas orgánicas en formas mecánicas, de la conversión de los seres humanos en simples objetos cilíndricos, como si los hubiera producido un torno. Otras veces lleva más allá la disposición abstracta de los volúmenes y planos, a fin de acentuar la singularidad de las formas mecánicas que el ingeniero ha estado creando para la percepción humana. Aun otras veces, como sucede en los cuadros de Piet Mondrian o en la escultura de Ben Nicholson, adopta la forma de la creación de un orden geométrico tan elemental que no solo suprime la personalidad humana, sino que en otro momento suprimiría al propio símbolo. Todos estos intentos de asimilar a la máquina y hacer que el espíritu humano se sienta a sus anchas con ella son en realidad esfuerzos por reafirmar los valores de la personalidad en el

seno del ámbito mismo del que, tanto en la teoría como en la práctica, se ha excluido toda personalidad salvo un fragmento de la misma: el intelecto puro. Este esfuerzo por convertir el orden mecánico y la objetividad misma en tema del arte ha servido en cierta medida como contrapeso a la tendencia a recaer en lo primitivo e infantil, lo caótico y lo perverso, reacción propia de quienes se sienten excluidos del mundo contemporáneo y que, para mantener su condición misma de seres humanos, han de buscar vengarse de alguna forma. No obstante, pese a que el cubismo y el constructivismo, así como todos los demás movimientos artísticos derivados de estas intuiciones originales, han dado un paso hacia la integración, son evidentemente incapaces de efectuar una síntesis completa, ya que de acuerdo con sus propias presuposiciones, han de suprimir la emoción y los sentimientos, así como cualquier tendencia hacia la riqueza orgánica de la forma.

Sin embargo, este intento de asimilar el significado de la técnica, de interiorizar, como parte de las percepciones y sentimientos conscientes propios, el nuevo ámbito de la experiencia humana abierto por las máquinas fue, en lo que a él se refería, un acto saludable. En las mentes de los futuristas, encabezados por el italiano Marinetti, el dinamismo, el énfasis en la velocidad, e incluso, en su caso particular, cierto goce prefascista en la violencia por la violencia, resultaban un poco ridículos, cuando no repugnantes. A pesar de todo ello, en el mundo contemporáneo nadie que adscriba sus valores exclusivamente a una cultura premaquinista y que no se dé cuenta de que, gracias a la evolución misma de la máquina, cierta faceta de la personalidad humana, el intelecto racional, obtuvo un desarrollo nunca antes alcanzado, puede esperar acceder a integridad personal alguna. En el marco de su propia esfera mecánica, el espíritu recurre al cálculo y no deja nada al azar: las costumbres chapuceras e indolentes que en otro tiempo fueron posibles en muchas operaciones solo podrían redundar en la pronta pérdida de vidas humanas si, por ejemplo, el mecánico de un garaje apretara los pernos de las ruedas sin comprobar que lo ha hecho bien. Este respeto por el objeto, este interés consciente por la funcionalidad concreta de las cosas, este «funcionalismo» —por emplear una palabra de argot que se ha hecho popular últimamente en el ámbito de la estética— suponen

en realidad una contribución valiosa al conjunto de la personalidad. No solo excluye las emociones irrelevantes, sino que, debido a su noción de que la propia persona también es un objeto visto desde el exterior por otros, tiende a restarle importancia a uno mismo, a fomentar una cierta decencia y modestia que forman parte del mejor estilo de nuestra época.

A veces este silenciamiento de los aspectos más escandalosos de la interioridad se denomina objetividad, y habrán notado que hablé de ello al principio con algo más que una pizca de sarcasmo, así que permítanme que me explique. Ni la supresión de la emoción o el deseo, ni el respeto por el objeto deberían, en mi opinión, equipararse con la verdadera objetividad. ¿Y por qué? Por la sencilla razón de que la verdadera objetividad ha de incluir todos los aspectos de la experiencia, y por tanto uno de los más importantes, el propio sujeto, no puede quedar al margen. Cuando somos verdaderamente objetivos no solo vemos las cosas tal cual son, sino que, a la recíproca, las cosas nos ven a nosotros, por así decirlo, tal cual somos: cómo pensamos, cómo sentimos, cuáles son nuestras metas y nuestros valores, todo ello entra a formar parte del cómputo final. Y en consecuencia, aunque la técnica haya de ser asimilada por la personalidad en conjunto y aunque una parte de su regularidad, de su orden y de su neutralidad contribuya de manera importante a la formación de una persona integrada, no son más que las partes de un todo más relevante. Emerson dijo que no valdría la pena vivir si solo fuera para dedicar la vida a hacer trucos, y la técnica no es solo una forma de correr de un lado para otro y descubrir multitud de inventos: es una forma de crear una personalidad humana más capacitada para encontrarse de igual a igual con las fuerzas de la naturaleza y de dirigir de forma racional su propia existencia. Cuando el comportamiento humano se vuelve abyectamente mecánico, la técnica no obedece a esta finalidad; pero cuando la objetividad menor del proceso mecánico es absorbido por la objetividad mayor de la personalidad en desarrollo —no despersonalizada sino verdaderamente impersonal, no devaluada sino realmente más rica en valores debido a su comprensión de la máquina— entonces el desarrollo mecánico que a veces parece tan desprovisto de contenido humano demostrará haber sido una bendición para el espíritu humano. En ese sentido, la disciplina

personal de la técnica es más importante que cualquier incremento de nuestro poder y nuestra riqueza que prometa.

Por desgracia, en lo que concierne a nuestra absorción más plena del significado y de los valores de la técnica, en la actualidad la máquina ha desarrollado fenómenos neuróticos propios; o, más bien, nuestro excesivo apego a ella ha suscitado en nosotros una condición neurótica. La disciplina y regularidad que la técnica ha introducido en todas las facetas de la existencia ha impregnado nuestra rutina cotidiana, ya sea en la oficina, en la fábrica, en la granja o en la escuela, la apariencia y en no poca medida la realidad, de una neurosis de compulsión, es decir, de aquella forma de neurosis en la que el estado psíquico de la víctima la condena a repetir una y otra vez una serie limitada de movimientos (como restregarse las manos) que, por su repetición y su monotonía, su limitación mecánica, se asemejan extraordinariamente a los de un obrero en una cadena de montaje y viceversa. En los ámbitos superiores de la técnica son perceptibles fenómenos neuróticos aún más siniestros, ya que la voluntad de poder en expansión, no contenida por emociones o sentimientos de ninguna clase, aislada de todo criterio moral, y separada de toda noción redentora de humanidad, tiende a producir un estado paranoico, un estado de alienación moral e insensibilidad que resulta claramente manifiesto en quienes planifican los exterminios en masa que hoy en día se han convertido en un instrumento admitido de lo que denominamos, echando mano de un eufemismo superficial y repugnante, «guerra total». Son estas compulsiones neuróticas e impulsos homicidas, esta irracionalidad insidiosa, las que hoy en día se extienden como una plaga fatal de una institución de nuestra civilización a otra, las que inundan nuestras fantasías de imágenes sádicas y convierten nuestras peores pesadillas en realidades palpables como Buchenwald y Belsen, Hiroshima y Nagasaki. Y son estas mismas tendencias las que impiden que la técnica desempeñe el papel útil que durante mucho tiempo desempeñó a la hora de disciplinar a la fantasía humana y superar la tendencia del simbolismo a la perversión mágica.

Así pues, hoy en día nos enfrentamos a una situación muy distinta de la que caracterizó a Europa occidental durante el siglo XIV, cuando la desintegración de la civilización medieval se

hizo patente. En aquella época, Europa había creado una estructura simbólica imponente en forma de los dogmas, la filosofía, el ritual y los patrones cotidianos de conducta promovidos por la Iglesia católica. La civilización medieval se vio abrumada no por su debilidad sino por su triunfo. Este esfuerzo de simbolización —la costumbre de ver en cada hecho y en cada acontecimiento un testimonio de las verdades de la religión cristiana— tuvo tal éxito que a cada acontecimiento natural y cada acción simple le subyacía una plétora de significados simbólicos «internos»: nada tenía sentido en sí o existía por derecho propio, y siempre constituía un punto de referencia para otra cosa cuyo hábitat último era el más allá. Las operaciones más sencillas del espíritu estaban atestadas de una verborrea simbólica nada operativa. Para poder desprenderse de ella, el hombre se refugió en un orden de otro género y en una forma de abstracción diferente: en el orden mecánico, el número, la regularidad y la disciplina. Por desgracia, en su búsqueda del objeto, el hombre occidental acabó olvidando el objeto de su búsqueda. Al deshacerse de un embarazoso universo ultramundano, también se deshizo de sí mismo. En el transcurso del esfuerzo por obtener poder y orden por medio de la máquina, el hombre contemporáneo permitió que un gran segmento de su vida íntima fuera desubicada y soterrada. Mediante el mismo acto de dotar de autoridad al autómata, liberó el ello y reconoció las fuerzas de la vida solo en sus manifestaciones más toscas y más brutales.

Así pues, en la actualidad nos enfrentamos precisamente al problema opuesto al que hubo que afrontar a finales de la Edad Media. La propia técnica, debido a su hiperdesarrollo a expensas de las letras y el arte, ha engendrado una forma especial de aberración resultante del éxito excesivo a la hora de desubicar las emociones, la sensibilidad y los sentimientos, de volver la espalda a las fuentes más profundas de la vida y del amor humanos, de aislarse de los valores y metas que nos revelan la religión y el arte. Si queremos evitar una peligrosa hipertrofia de las funciones técnicas, hemos de restituir la primacía a la personalidad humana, es decir, hemos de nutrir aquellas dimensiones de la naturaleza humana que han sido desatendidas o hechas a imagen y semejanza de la máquina. Para superar las distorsiones de la técnica, hemos de cultivar la interioridad y la subjetividad del mismo modo que a lo largo de los

tres últimos siglos nuestros antepasados cultivaron la exterioridad y la objetividad. Ahora bien, la meta apropiada es un equilibrio entre estos aspectos fundamentales de la personalidad. En el transcurso de mis próximas conferencias intentaré mostrar, a través de ejemplos concretos, lo que significan esa reconciliación y ese equilibrio.

De la artesanía al arte de la máquina

A FIN DE COMPRENDER de manera más plena los problemas a los que se enfrenta en primera persona el hombre contemporáneo como consecuencia del desarrollo divergente del arte y de la técnica durante estos últimos siglos, hasta ahora he recurrido al viejo truco pedagógico de examinarlos en su origen, en su forma más pura. Por tanto he considerado al arte principalmente como una manifestación de la vida interior sin referirme en ningún momento a los medios físicos, los procesos y las operaciones concretas mediante las que han de expresarse hasta las formas de arte más etéreas. De igual modo, he considerado a la técnica, en toda la medida de lo posible, de forma igualmente pura, haciendo hincapié en las condiciones impersonales que, incluso en las culturas primitivas, obran sobre el control humano de las fuerzas de la naturaleza.

Ahora bien, en la historia real, esta separación no existe. El arte y la técnica son inseparables; unas veces influyen mutuamente sobre sí y otras simplemente ejercen un efecto simultáneo sobre el trabajador o el usuario. De tal modo que, incluso en algunas de las primeras herramientas o armas del paleolítico, cuando el material se prestaba a los fines de la expresión simbólica, vemos tallas, rayados o grabados de un género que no hacen nada por perfeccionar la obra en cuestión. En aquel entonces, además de algo que hacer, el trabajador tenía algo que decir. Hasta cuando servía a Prometeo escuchaba, aguzando el oído, el lejano sonido de la lira de Orfeo o las notas más arrebatadoras de la flauta de Pan. Sin duda, el ritmo y la forma aliviaban la carga psicológica del trabajo físico intenso, como insinuó Karl Buecher hace ya mucho en su trascendental tratado *Arbeit und Rhythmus*; y es posible que el arte, en aquella etapa, no solo aliviara la maldición de las labores mecánicas sino que también aumentara la eficiencia del trabajador.

A lo largo de una gran parte de la historia humana, pues, la herramienta y el objeto, el símbolo y el sujeto, no estuvieron separados. Todas las tareas las realizaba directamente la mano humana, y esa mano no era una mano distante y especializada, sino que formaba parte integral de un ser humano al que, con independencia de lo fielmente que se atuviera a su oficio, le interesaban otras muchas cosas al margen de la realización de su trabajo. Como les recordé en la última conferencia, no todas las facetas de la artesanía son creativas por naturaleza ni estéticamente gratificantes. Sin embargo, con una herramienta en la mano, hasta el esclavo más miserable experimentaba el impulso de dotar al objeto sobre el que estaba trabajando de algo más de lo requerido para hacerlo funcionar; se detenía en él, como mínimo, para realzar el acabado, o modificaba la forma en alguna medida para que además de cumplir su función deleitase a la vista. En algunos casos, como en el de la manufactura de esa bella herramienta que es el hacha norteamericana, cuesta determinar, cuando nos fijamos en la perfecta forma del mango, si el impulso predominante fue el práctico o el estético, hasta tal punto se satisfacían ambos.

En las primeras etapas de la cultura, se lo vuelvo a recordar, el interés simbólico solía predominar sobre el técnico. En la alfarería, por ejemplo, los pechos o el tronco de una mujer podían insinuar las redondeces de un jarro o una vasija; así, también, como nos dice Vitruvio en su tratado sobre la arquitectura, una columna podía convertirse en la figura de una mujer para formar una cariátide, a fin de simbolizar la humillación que se había abatido sobre los habitantes de una ciudad conquistada: sus mujeres eran condenadas a servir de soportes del cornisamento. A veces, en lugar de recurrir a estos simbolismos más evidentes, el artesano, adhiriéndose estrictamente a necesidades funcionales a la hora de crear la forma, la remataba con modalidades de decoración más lúdicas. Tras haber dotado de buena forma a su ánfora de aceite o su cuenco, le añadía algún relieve de hombres y mujeres rodeados de hojas, en el valle de Tempe o en la Arcadia, para recordarle al usuario, de tú a tú, que la vida consistía en algo más que en dotar de forma a los utensilios o almacenar alimentos en ellos.

Estas formas de decoración superfina pertenecen al sistema de la artesanía y suelen estar ausentes de las máquinas. Desde el mismo

comienzo, las máquinas reales fueron asombrosamente utilitarias, objetivas, *sachlich*, como dicen los alemanes, sin que importase que se tratara de un arco de hacer fuego o un telar de estampados. Sin embargo, ni siquiera aquí es total la objetividad, pues a través del uso habitual, las máquinas adquieren una cierta dimensión personal,
tú-a-tú
, en relación con quien las hace funcionar, de manera que durante mucho tiempo los barcos lucieron un mascarón de proa tallado, y esa máquina un tanto caprichosa, la escopeta, también lucía toda clase de complejos ornamentos, si bien del rifle, más letal y prosaico, se suprimieron enseguida tales extravagancias. Lo que quizá haya hecho desaparecer la decoración de las máquinas de coser y de escribir durante los últimos setenta y cinco años, al igual que de muchos otros objetos, como la porcelana y el vidrio, es el hecho de que el llamado arte decorativo producido por máquinas está tan despersonalizado como el objeto funcional que pretende decorar: en resumidas cuentas, no tiene mayor capacidad de suscitar emociones que la propia máquina, o más bien menos, dado que carece de la integridad específica de esta.

Ahora bien, por muy laboriosos que fueran realmente muchos de los procedimientos artesanales antiguos, a lo largo de la mayor parte de la historia dos cosas sirvieron para redimir el proceso de desarrollo técnico en su conjunto. Una de ellas fue que las operaciones se encontraban bajo control directo del propio artesano. Este se tomaba su tiempo en relación con su trabajo, obedecía a los ritmos de su propio cuerpo, reposaba cuando se cansaba, reflexionaba y planificaba sobre la marcha y dedicaba más tiempo a aquellas partes que le interesaban más, de manera que si su trabajo avanzaba con lentitud, el tiempo que había invertido en él era tiempo realmente vivido. El artesano, al igual que el artista, vivía en su trabajo, para su trabajo y mediante su trabajo; las recompensas de este eran intrínsecas a la actividad misma, y el efecto del arte consistía meramente en realzar e intensificar esos procesos naturales orgánicos, no en servir de mera compensación o escapatoria. Cabe la posibilidad de que la producción comercializada con destino al tráfico de ultramar, incluso en épocas antiguas, hubiera supuesto presiones superfinas sobre el trabajo del

artesano, induciéndolo a acelerar su ritmo, rebajar sus exigencias o escatimar su contribución personal, de manera que la obra ya no llevase su sello inconfundible. Sin embargo, el hecho de que el artesano dominara el proceso, siempre y cuando respetase la naturaleza de sus materiales, era fuente de gran satisfacción y el puntal de su dignidad individual. La otra recompensa de la artesanía en muchas ramas del arte y de la técnica era que el trabajador podía pasar, con una destreza técnica aún mayor, de las facetas operativas a las expresivas de su trabajo. Mediante la adquisición de habilidad técnica, adquiría licencia, por así decirlo, para practicar el arte. En esa etapa, la propia máquina contribuía a la liberación creativa. La rueda del alfarero, por ejemplo, aumentó la libertad de este último, que había estado obstaculizada por el método primitivo de dar forma a la arcilla sin la asistencia de una máquina, y hasta el torno dejaba al artesano cierto margen a la hora de fabricar abalorios y protuberancias. Hasta cierto punto, entonces, en todas las artes industriales, el desarrollo técnico y la expresión simbólica fueron de la mano. En efecto, ¿quién puede decir con certeza que la gran música de cuerda del siglo XVIII hubiera llegado a escribirse siquiera si fabricantes de violines como Stradivarius no hubieran puesto en manos del compositor instrumentos tan soberbios como los que creó?

Mientras los procesos artesanales siguieron predominando, digamos aproximadamente hasta mediados del siglo XIX en los países más avanzados de Occidente, la artesanía fue el factor mediador entre el arte y la técnica pura, entre cosas significativas que no tenían ninguna otra utilidad y cosas útiles que no tenían ningún otro significado. Todas las artes útiles servían en alguna medida de instrumentos de comunicación además de como agentes de trabajo efectivo. En la alfarería y los textiles, en las viviendas, santuarios y lápidas, en las iglesias y los palacios, el trabajador no solo se las ingeniaba para realizar la tarea que había que cumplir, sino para identificarse, para individualizarse, para expresarse, para dejar detrás de sí un mensaje, sellado por así decirlo, dentro de la botella del arte, para el deleite y la instrucción de otros hombres. Existe un apartado de la técnica, sin embargo, en el que esta afortunada relación no se da: esa parte que estuvo gobernada desde el principio por una pauta de existencia deshumanizada, a saber, la

minería y la guerra. El derrocamiento de una forma integrada de pensamiento, trabajo y creación, gobernada por intereses y normas humanos, se produjo en el mundo occidental como consecuencia del desarrollo desproporcionado de la minería y la guerra. En estas conferencias no tengo tiempo para seguir de cerca esa evolución ni señalar la influencia tan desafortunada que tuvo tanto sobre la evolución de la máquina como sobre la trayectoria en conjunto de la civilización contemporánea. Tendré que conformarme con recordarles a ustedes algo que abordé con cierto detalle en *Técnica y civilización*, a saber, que las tendencias destructivas de la técnica moderna —envilecer y emporcar el medio ambiente, además de erradicar la vida humana con una falta de escrúpulos cada vez mayor— proceden de estas dos ocupaciones. No obstante, aquí quisiera concentrarme en los aspectos más formativos y benéficos de la técnica, en particular en aquellos que han contribuido a los aspectos más elevados de la vida humana.

Ahora bien, existe otro hecho relacionado con la mecanización que no ha sido apreciado en lo que vale, creo, por la mayor parte de los autores que lo han abordado. Ya he aludido a él en una conferencia anterior y volveré sobre él ahora, puesto que estamos a punto de constatar su efecto sobre el desarrollo del arte de imprimir. Se trata del hecho de que antes de dar el paso final de inventar máquinas que se encarguen de estas tareas, los hombres se mecanizan y se transforman ellos mismos en piezas mecánicas, uniformes y sustituibles, o se instruyen a sí mismos para realizar de manera precisa actos estandarizados y repetibles. Esta división social del trabajo precede a la división mecánica del mismo, y la división mecánica del trabajo en general precede a la invención de máquinas automáticas complejas. El primer paso consiste en reducir a un ser humano entero a un ojo, una mano y un dedo magnificados, subordinando cualquier otra función a aquella cuyo ámbito se pretende ampliar. Esta especialización se produce incluso bajo el sistema artesanal en una etapa tardía de su desarrollo. Al descomponer un proceso de trabajo antes unificado en una serie de operaciones fragmentarias, como en el célebre ejemplo de la fábrica de alfileres de Adam Smith, se puede aumentar el rendimiento a expensas de despojar de toda diversión, interés y responsabilidad personal a la tarea del obrero. Esto puede suceder incluso sin una

especialización y subdivisión detalladas. De manera que antes de disponer de máquinas de cálculo mecánicas dispusimos de contables automáticos en forma de seres humanos, y también dispusimos de pinturas fotográficas al menos tres siglos antes de disponer de la fotografía. Esta verdad más o menos general se aplica plenamente al ámbito que me propongo examinar en el transcurso de esta conferencia: la invención de la imprenta a partir de los tipos móviles.

He elegido la imprenta porque solo el reloj ha ejercido un efecto más decisivo sobre nuestra civilización que este arte mecánico, y porque ejemplifica por derecho propio el paso, mucho más amplio, que sigue dándose constantemente en nuestro tiempo, de la herramienta a la máquina operada de forma manual, y de la máquina al dispositivo completamente automático y autorregulado del que se ha eliminado prácticamente toda intervención humana, salvo al comienzo mismo, en la disposición de las tareas, y al final, en el consumo del producto. Por último pero no menos importante, he escogido la imprenta porque esta demuestra, en el transcurso de su propio desarrollo, cómo pueden conjugarse el arte y la técnica, y lo imprescindible que es, incluso para la evolución técnica, que la persona que preside el proceso beba constantemente de nuevo en las fuentes de la vida de las que brota el símbolo en sus formas más puras.

Seguramente entre los presentes habrá mucha gente que conozca, al menos en líneas generales, la historia de la imprenta, tan admirablemente reconstruida por Thomas Carter, auténtica resolución de un misterio del que solo parece seguir faltando el último eslabón de la cadena. Para empezar, aunque sea propio de la naturaleza de las invenciones mecánicas difundirse ampliamente desde su centro original, la difusión de la imprenta y de las artes accesorias de las que depende, al igual que la fabricación del papel, unieron en una sola red a las culturas de Oriente y Occidente, cada una de las cuales contribuyó parcialmente al resultado final. En un sentido muy especial, por consiguiente, la imprenta es un arte universal, que anticipa ese mundo único que nuestros instrumentos técnicos posibilitan que el hombre haga realidad en nuestra época, pese a que todavía no sepamos si se tratará de un mundo único bombardeado y devastado por bombas atómicas o un mundo único

que acceda a un plano superior gracias a la práctica abundante de la ayuda mutua. En cualquier caso, la impresión se extendió por todo el mundo desde China y Corea, donde se inventaron por primera vez los tipos móviles, hasta llegar a Europa en el transcurso de un siglo. Podemos seguir sus progresos a través de una sucesión de etapas que pasan por Persia, Turquía y Rusia, hasta encontrar el primer libro impreso utilizando tipos móviles en Alemania. Este arte tuvo muchos comienzos en civilizaciones anteriores, desde los anillos grabados hasta las monedas; podría haber sido aplicado a la impresión de libros en casi cualquier momento a lo largo de los últimos dos mil quinientos años. Sin embargo, antes de que se aplicase a los libros fue preciso que surgiera un nuevo entorno social: una comunidad que había abandonado la esclavitud y que estaba preparada, es más, deseosa de democratizar los privilegios culturales reservados en otro tiempo a una casta dominante, de tal modo que el auge de las ciudades libres, de la democracia urbana y de un grupo cada vez más culto de ciudadanos incentivó un método de multiplicar y abaratar el proceso de producción de los libros.

Y también en este caso —discúlpenme si insisto excesivamente en ello para contrarrestar el punto de vista contrario dominante—, también en este caso el símbolo estético precedió a la utilización práctica, pues la primera aplicación de la imprenta tuvo lugar en el dominio del arte, en la impresión de grabados en madera; solo más tarde el interés por la palabra desembocó en una intervención consumada, tan avanzada, tan moderna en todos sus aspectos: la invención de los tipos móviles. Pues nótese lo que requería el concepto de organizar una línea de tipos empleando letras separadas realizadas siguiendo un patrón uniforme sobre un molde: el tipo móvil es el modelo original de la pieza estandarizada y reemplazable que algunos historiadores olvidadizos tienden a atribuir a un inventor muy posterior, Eli Whitney, cuando este perfeccionó el arma de fuego estandarizada. Por último, la propia imprenta, operada primero a mano y después, en el siglo XIX, propulsada por fuentes de energía, se convirtió en uno de los primeros ejemplos de una maquinaria estandarizada y cada vez más automática. Menos de un siglo después de la invención de la imprenta, el calígrafo y el copista habían sido expulsados del ámbito de la producción de libros, que durante tanto tiempo habían

presidido; y no obstante, lejos de tratarse de una pérdida grave, en sus etapas iniciales supuso una inmensa conquista, puesto que todo lo que la artesanía tenía de bueno fue conservado, mientras que una parte de lo malo, la inevitable monotonía y el tedio, se eliminaron. Antes de que hubiera transcurrido una generación desde la invención de Gutenberg, el libro había alcanzado en la práctica una perfección en los tipos, la impresión y la forma en general que de hecho no fue superada por ningún esfuerzo posterior.

Para comprender lo que supuso el paso de la escritura a la imprenta, hemos de comparar la diferencia manifiesta existente en una etapa anterior entre la letra manuscrita cursiva, y la redacción, más elaborada, en letras de molde. Aunque exista un elemento característico de toda escritura manual —de tal manera que uno puede identificar la mano administrativa o la del humanista, la del funcionario o la del método Palmer o los internados— no existe ninguna forma de arte que le diga a uno tanto, a cada paso, sobre la individualidad del autor, acerca de su tono, su temperamento y sus hábitos de vida en general. Tan cierto es que la escritura a mano es una clave para la personalidad humana que cuando queremos referirnos a la forma más elevada de individuación en el arte, nos referimos a la firma del artista. Como saben ustedes, la caligrafía china suele acompañar a una imagen realizada en el mismo estilo y que visualmente forma parte de ella. No obstante, esta misma individualidad de la escritura manual constituye un obstáculo a una forma de comunicación más amplia. Leer resultaría un arte muy laborioso si en cada página uno tuviera que enfrentarse a una nueva personalidad y dominar, además de su pensamiento, sus caprichos de expresión escrita. Por el bien de la legibilidad general y la universalidad era importante que el ser humano que copiaba un libro accediese a cierta clase de neutralidad e impersonalidad, que sacrificara la expresividad al orden y que reprimiera sus idiosincrasias haciendo que cada letra se ajustara a un tipo común, estandarizando rigurosamente así el producto. Lo típico y lo repetible, ¿qué son sino el ámbito de la máquina? Después de que un copista hubiese repetido la misma letra mil veces, sus letras adquirían esa cualidad impersonal. Y mediante el hábito y la repetición, el autocontrol y la humildad, llevaba el manuscrito a un grado de perfección mecánica en el que las propias letras pudieron

ser convertidas sin problemas en tipos móviles.

No obstante, fijémonos ahora en lo perverso que puede llegar a ser el propio arte cuando se encuentra divorciado de otras finalidades igualmente fundamentales para el ser humano. Desde el punto de vista de la comunicación efectiva, el manuscrito tendía por su misma elaboración a perder de vista el motivo fundamental de su existencia. En este sentido, su desarrollo fue muy similar al que a menudo encontramos en otros artes, a saber, la tendencia por parte de la fantasía humana, una vez liberada del control de las necesidades prácticas, a desbocarse, a tratar de prolongar el momento estético más allá de toda duración razonable. En las catedrales medievales, esto a veces llegaba tan lejos que Ruskin incluso descubrió tallas en lugares en los que seguramente ningún ojo humano salvo el suyo —a excepción del ojo del trabajador original— las había contemplado jamás. A todas luces, este deseo de prolongar una ocupación placentera, si bien hace agradable la vida, tiene sus inconvenientes, y en el caso del libro, la misma excelencia estética de los iluminadores e ilustradores también servía para retrasar el proceso de copia y limitar así la circulación de los libros. Aun en el caso de que el trabajo manual hubiera sido tosco y apresurado, se hubieran producido demasiado pocos; pero puesto que en realidad este trabajo era calculado y meticuloso, obraba como una traba más a la difusión del aprendizaje. Sabemos lo singulares y preciosos que eran los libros, y lo muy respetadas que eran las obras de arte por el estado en que han llegado hasta nosotros: ¡sin garabatos en los márgenes! ¡Sin sucias huellas dactilares! ¡Sin esquinas de páginas dobladas! Ahora bien, mientras el arte restringió la producción, nunca hubo libros suficientes para todos, incluso en una era analfabetizada. De manera que con el tiempo, llegó un momento en la evolución del manuscrito en que dos impulsos, el técnico y el estético, se fueron cada cual por su camino. La parte estética y personal de la producción de copias estaba obstaculizando la finalidad práctica del libro, y con el fin de aumentar la circulación de las ideas, había llegado el momento de que estas dos vertientes del arte se separasen. Entonces fue cuando apareció la máquina para hacerse cargo de la parte repetitiva del proceso. De resultas, la propia imprenta llegó a su madurez casi de la noche a la mañana.

Por desgracia, costó tiempo descubrir que, para convertirse en arte por derecho propio, no hacía falta que la máquina imitase la especial elegancia de la artesanía, y es más, era imperativo que no lo hiciera. Considerada desde el punto de vista ideal del iluminador que aspiraba a obtener unos efectos puramente estéticos, la imprenta era un sustituto pobre, y los primeros impresores debieron de acusar la fuerza de este juicio tradicional, pues muy a menudo, hasta llegar al propio siglo XIX, incorporaron a la página impresa muchos de los adornos del iluminador: cierto carácter florido, así como cierto carácter recargado de las figuras y arabescos en la portada y las letras iniciales para envolver la serena austeridad del propio texto. No obstante, la imprenta, incluso antes de que la imprenta de vapor y la máquina de linotipos la mecanizasen por completo, era en lo fundamental un arte nuevo, con sus propios cánones de gusto particulares y sus propios criterios de expresión estética. Los primeros impresores vacilaban en dejar que los tipos hablasen por sí solos. Pensaban que los ornamentos maquinales eran mejores que una falta total de ornamentos, cuando debían de haberse dado cuenta de que la afirmación de una cierta moderación, de reserva, es característica del buen arte mecánico; es la propia función la que se dirige a nosotros, y el atractivo estético ha de encontrarse siempre dentro del ámbito del juicio racional. Si la esencia del arte mecánico es expresar la función —suponiendo que aquí la belleza sea, de acuerdo con las memorables palabras de Horatio Greenough, la «promesa de la función»— entonces el principal esfuerzo del impresor ha de consistir en transmitir el significado del autor al lector, con una intrusión mínima de su propia personalidad.

Tras la aparición de la imprenta a partir de los tipos móviles, que al parecer fue tan repentina, y que analizada superficialmente no fue más que una gran hazaña mecánica, descubrimos mil años de autodisciplina y de formación estética, acompañados del esfuerzo por respetar los dones del espíritu y profundizar en la vida interior. Parte de esa formación sigue siendo importante para los diseñadores de tipografías. Cabría pensar que, en cuanto se inventó la imprenta, habría sido posible desprenderse por completo de estas fuentes anteriores, pero lo cierto es que la interdependencia continuada entre el arte y la técnica no se podría ejemplificar mejor

que a través de este arte completamente mecánico. Las grandes fuentes de tipos, las formas platónicas a partir de las cuales se han derivado todos los tipos posteriores hasta llegar a nuestros días, fueron diseñadas menos de un siglo después de que se inventase la imprenta. A veces los primeros libros impresos en estas fuentes resultan un poco más compactos de la cuenta para el gusto del lector contemporáneo, como si el diseñador todavía considerase que el papel era tan precioso como el pergamino, y que para disponer de unos márgenes amplios era necesario apretar las líneas entre sí. Sin embargo y en general, no se ha logrado nada más perfecto como letra impresa que la obra de los primeros diseñadores e impresores, como el gran Nicholas Jenson, que eran personas que todavía estaban bajo el influjo de los antiguos manuscritos. En cuanto el arte del calígrafo entró en decadencia, el arte del diseño de los tipos se volvió más difícil, pues al aspirar a la precisión y al acabado mecánicos, a menudo el diseñador perdía el precioso toque de la mano. En cuanto los intereses utilitarios y racionales predominaron sobre los estéticos, como sucedía en el siglo XIX, se sucedieron una serie de lapsos tanto en los propios tipos como en el diseño gráfico de la página impresa; los Bounderbys y los Gradgrinds [19] del capitalismo Victoriano, que confundían la fealdad con la eficiencia, se inclinaron por tipos mal proporcionados, ilegibles o pura y simplemente feos.

Cuando, en el transcurso del último cuarto del siglo XIX la impresión comenzó a resucitar como arte, en gran medida bajo la influencia de William Morris, quienes la iniciaron bebieron en dos fuentes: el manuscrito y los primeros libros impresos. Incluso practicaron sabiamente el viejo arte manual de la caligrafía a fin de recobrar el sentido de la forma. Dos de los mejores tipógrafos que conozco en la actualidad son magníficos calígrafos, y recibir una carta redactada en su hermosa letra supone recordar todo lo que hemos perdido como consecuencia de nuestra excesiva dependencia de la máquina, y de la premura y la presión generalizadas que convierten a la escritura manual ordinaria en algo tan mal formado y burdo. Se trata de una cuestión de una relevancia mucho mayor de lo que suele pensarse, a saber, que no se debe permitir nunca que el desarrollo de la máquina se aleje tanto de sus fuentes en el arte y la artesanía que no pudiéramos reinventar ese arte de cabo a

rabo de nuevo en el supuesto de que se perdieran sus máximos secretos. Por decirlo en términos biológicos: la relación del hombre con la máquina ha de ser simbiótica, no parasitaria, y eso significa que ha de estar dispuesto a disolver esa asociación e incluso a prescindir temporalmente de sus ventajas prácticas en cuanto amenazan su autonomía o su desarrollo ulterior.

No obstante, hay algo más en juego en el hecho de que un arte maquinal tan típico como la imprenta alcanzase sus niveles más elevados de realización menos de un siglo después de inventarse, y se trata de la verdad de que, como consecuencia misma de su impersonalidad y su estandarización, en cuanto un arte mecánico alcanza un elevado nivel de forma, no está sujeto a variaciones sin fin: el principal problema consiste en mantener su alto nivel original. Pese a que a menudo las artes subjetivas caigan en estereotipos y formas de moda, lo cierto es que cuando se despierta la vida interior del hombre, esta es inagotable, y que la repetición sin variación y recreación es letal para la existencia del arte humano. No es este el caso en lo que se refiere al arte de la máquina. Aquí el logro supremo es el tipo; en beneficio de la economía funcional, del orden y del uso habitual, cuantas menos demandas nuevas se realicen, mejor. El gran peligro del arte mecánico es la creatividad extraviada, es decir, intentar lograr que la máquina se haga cargo de las funciones de la persona. El camino del progreso en la impresión, por ejemplo, iba en sentido contrario: podar los excesos de la tipografía, que habían dejado tras de sí los antiguos iluminadores, con sus fantasiosas letras iniciales, encabezados y pies de página, de tal modo que el verdadero tema de la impresión, las palabras mismas, resultase más visible para el lector y que, a través de su forma, espaciado y proporción, subrayasen de la manera más sutil posible el significado del texto. Un libro hermoso no puede reemplazar de ningún modo a un libro legible; y un libro legible debería de aproximarle a uno más a la mente del autor, no convertirlo en presa de los caprichos del tipógrafo.

Todo esto debería de explicar por qué desde el comienzo mismo de la impresión no ha habido ningún cambio radical en las formas de los tipos, al menos en las fuentes romanas, y también debería de explicar por qué no hay ningún cambio radical inmediatamente a la

vista. Quizá un análisis más pormenorizado de la fisiología del ojo humano o de la psicología de la lectura dé lugar a alguna variación novedosa; es más, el mayor espacio que en la actualidad nos permitimos entre palabras es un indicio de semejante adaptación. También, en el supuesto de que nos propusiéramos crear un idioma universal y comenzáramos a utilizar ampliamente un alfabeto fonético internacional, dotado de nuevos y extraños caracteres, además de los habituales, el tipógrafo tendría un margen considerable para experimentar con nuevas formas. Sin embargo, estos cambios se deberían al aumento del conocimiento científico o, como en el diseño más mecánico de los tipos de letra contemporáneos, se deberían a las condiciones objetivas impuestas por la organización de la linotipia. Pero en los tipos, como en las demás artes maquinales, renunciamos a una cierta libertad subjetiva a fin de servir mejor a una meta colectiva común: en el caso de la impresión, la universalidad, legibilidad, facilidad de comprensión y, junto con todas estas cualidades, la distribución más amplia posible.

Mientras que la pintura ha estado pasando por la sucesión radical de cambios que ha hecho nacer el cubismo, el futurismo, el expresionismo y el surrealismo, la noción más fantasiosa que se les ocurrió a los colegas del pintor en el ámbito de la tipografía durante la fase más alocada de la década de 1920 fue la de abolir las mayúsculas, cabe suponer que en interés de la democracia, o que una fuente sin sombreado o serifas —denominada de forma absolutamente inapropiada «gótico moderno»— era preferible a las fuentes más antiguas. Por desgracia, la ausencia de serifas y de sombreado, aunque quizá dé a las letras un aspecto un poco más mecánico, no las hace en absoluto más legibles, y en lo que se refiere a eliminar las mayúsculas y la puntuación, está tan lejos de ser moderno que no hace sino retrotraernos a las primeras formas romanas a partir de las cuales comenzó la impresión moderna.

En resumidas cuentas, consideradas en sus propios términos fundamentales, la máquina y las artes maquinales son necesariamente estables, como todas las formas tipo, y no hay nada más letal para una buena forma de máquina que la introducción en ella de subjetividad irrelevante y singularidad aparatosa, como si hubiera sido producida a mano. En cuanto uno encuentra tales rasgos sospechosos en cualquier forma de máquina —como en el

caso del rediseñamiento continuo de las partes menos fundamentales de un automóvil— sabe que los cánones del derroche ostentoso, tan del gusto del empresario y del nuevo rico, se han impuesto a los cánones de la economía y la función y que, so pretexto de proporcionarle arte, alguien está aligerándonos el bolsillo de un dinero digno de ser mejor invertido. El nombre actual de esta perversión particular es diseño industrial.

Los dos grandes resultados de la invención de la impresión mecánica han caracterizado, hasta cierto punto, avances similares en todas las artes industriales: la estandarización más rigurosa de un producto ya estandarizado y la eliminación progresiva del propio artesano liberándole de la monótona tarea de un trabajo manual pautado sobre el modelo mecánico. Si se produjo alguna pérdida en ese cambio fue, en mi opinión, un precio razonable a pagar por el beneficio que la imprenta representó para la palabra; pues si eliminó al copista, también liberó al escritor y le confirió el privilegio de hablar directamente con un número mayor de sus congéneres a los que anteriormente habría podido dirigirse jamás. La imprenta quebró el monopolio clasista de la palabra escrita, y ofreció al hombre común un medio de acceder a la cultura del mundo, o al menos a toda la cultura traducida a la palabra o a otros símbolos imprimibles; al hacerlo, amplió las perspectivas de todos los hombres en el tiempo y en el espacio, reuniendo tiempos pasados y tiempos por venir, próximos y lejanos, a pueblos hace mucho tiempo desaparecidos y a pueblos todavía por nacer. Quizá las generaciones recientes hayan sobreestimado los beneficios de la cultura, puesto que no surgen de forma automática y pueden ir acompañados, si se utilizan de manera imprudente, por la pérdida de las experiencias y los contactos en primera persona, así como por la pérdida tanto del sentido como de la sensibilidad, y de un incremento tanto en el orgullo como en los prejuicios. Ahora bien, apenas pueden sobreestimarse los inconvenientes del analfabetismo, pues este nos encadena al mundo del aquí y el ahora, una forma de encierro cultural en régimen de aislamiento que resulta fatal para la evolución humana. Una vez más, aunque la imprenta sin duda acentuó la natural propensión humana hacia la memoria visual, hasta el punto de dañar la vista fatigándola en exceso, también liberó a la mente de los efectos estultificadores de la concreción

irrelevante. Solo ahora, cuando estamos recayendo en un estado de analfabetismo idiota debido al hiperdesarrollo de la radio y de la televisión, podemos darnos cuenta del nivel de abstracción tan bajo en el que viviríamos de no ser por la palabra impresa. La celeridad y la economía de la imprenta, en comparación con la interminable verborrea de la palabra hablada, compensaban de sobra las demás cualidades humanas que se perdieron a raíz de la invención de la imprenta.

Las innovaciones ulteriores que quedan por hacer en el ámbito de la impresión, aparte de las posibilidades que ya he mencionado, son de orden fundamentalmente técnico. Se parecen a lo que ya ha venido sucediendo en otros ámbitos de la técnica. Una mejora que sin duda va a producirse, ahora que prácticamente todos los manuscritos se mecanografían en sus etapas finales, será el remate del proceso automático con la ayuda de un escáner que organizará los tipos automáticamente sin la intervención del tipógrafo. Cuando se produzca esa invención final en el ámbito de la impresión, este arte habrá alcanzado su límite teórico de perfección, el límite concebido hace tanto tiempo por Aristóteles cuando observó, en palabras que me gusta citar, que la esclavitud desaparecería cuando los instrumentos musicales se tocasen solos y los telares tejiesen por su cuenta, pues entonces, «no serían necesarios ni aprendices para los maestros ni esclavos para los señores». La otra posibilidad, también técnica, iría en el sentido opuesto, no hacia el automatismo y la producción en masa a gran escala, sino en el de hacer posible la impresión o su equivalente mediante un método más sencillo y directo, que se prestase a la producción a pequeña escala y por tanto a un margen mayor de expresión personal. Muchos de estos procesos, desde la impresión mimeográfica a la impresión fotográfica en *offset*, ya están disponibles. William Blake se adelantó quizá solo un poco a su tiempo con su método personal de reproducir sus poemas en cantidades reducidas. Gracias a mi amable traductor japonés, el profesor Tsutomu Ikuta, poseo una encantadora versión de los poemas de Edmund Blunden, hechos en Japón, redactados a mano y luego fotografiados y reproducidos mediante el procedimiento *offset*, una especie de versión contemporánea de los métodos de impresión más antiguos mediante planchas xilográficas; y el carácter directo y sencillo del producto,

así como su belleza y su exquisito encaje en el trabajo que se va a realizar, además de sus modestos requisitos de apoyo material, quizá apunte a una manera de superar los efectos banales de la producción en masa y su abyecta dependencia de un gran mercado. Esta forma de impresión quizá sea una de las respuestas a la bárbara renuencia del editor contemporáneo a plantearse siquiera editar poesía, por ejemplo, como algo más que un doloroso favor personal por su parte.

En mi opinión, la evolución más importante que cabe esperar de la técnica en el futuro, si la filosofía que he estado defendiendo acaba siendo generalmente aceptada, no tenderá, como se nos suele hacer creer, a universalizar de forma aún más vigorosa el ineficiente sistema estadounidense de la producción en masa, sino al contrario: consistirá en utilizar las máquinas a una escala humana, bajo control directamente humano, y para satisfacer necesidades humanas con una adaptación más exquisita y un mayor refinamiento y destreza. En esta cuestión estoy completamente de acuerdo con Piotr Kropotkin, pues el autor de *La ayuda mutua* y de *Campos, fábricas y talleres* comprendió que el avance de la máquina como factor de una vida realmente humana significaba el uso de unidades a pequeña escala, hecho posible por el progreso ulterior de la propia técnica. Gran parte de aquello que en la actualidad pertenece al dominio del automatismo y la producción en masa volverá a encontrarse bajo control directamente individual, no mediante la renuncia a la máquina, sino a través de su utilización con mejores finalidades, no incrementando sino limitando su empleo ulterior.

Quizá comprendan ahora algo que, en un momento anterior, posiblemente les desconcertara un poco, a saber, por qué elegí la impresión contemporánea mediante la invención de los tipos móviles como el arte fundamental a la hora de exponer no solo el paso de la artesanía al arte mecánico, sino también a la hora de elucidar más a fondo la naturaleza fundamental de la propia técnica. Elegí los tipos porque el desarrollo de la técnica en conjunto, siempre y cuando esté en conformidad con los cánones apropiados, va en la dirección de lo típico, ¿y qué podría ser más típico que los tipos? Al igual que el conocimiento científico que

tanto contribuye a esta evolución, es lo repetible, lo estandarizable, lo uniforme —lo cual equivale a decir, una vez más, lo típico—, lo que constituye el ámbito fundamental de la técnica. Esta preocupación por los tipos, si llegara a penetrar en todos los ámbitos de la industria, debería de tener como efecto permitirnos establecer, en un sector tras otro, el trasfondo común de un orden muy simplificado, basado en el grado máximo de eficiencia y economía funcional, que requeriría una contribución mínima del resto de la personalidad humana. Sin embargo, una vez establecidos y perfeccionados, los

objetos-tipo

deberían de tener un período de vida prolongado. No se ha realizado ninguna mejora sustancial en el imperdible desde la Edad de Bronce. En el arte textil no se ha llevado a cabo ninguna modificación sustancial en los telares durante más de un siglo. Y lo que vale para las máquinas sigue siendo válido en no poca medida para sus productos. En cuanto se obtiene la forma típica, cuanto antes retroceda la máquina a un segundo plano y se convierta en un elemento discreto y silencioso, mejor. Esto una vez más, parece diametralmente opuesto a la mayoría de las creencias contemporáneas. En la actualidad, la mitad de nuestras conquistas en materia de eficiencia técnica son anuladas por la costumbre anual de la remodelación. Los directivos publicitarios y los diseñadores industriales derrochan inventiva a la hora de conseguir que parezca que unos modelos que no han sufrido ningún cambio fundamental sí lo han hecho. A fin de acelerar la obsolescencia estilística, introducen una variedad ficticia en ámbitos en los que es irrelevante, no en interés del orden, la eficacia o la perfección técnica, sino en interés de los beneficios y el prestigio, dos motivaciones humanas muy secundarias y habitualmente sórdidas. En lugar de prolongar la vida del producto y rebajar su coste para el usuario, aumentan el coste acortando la vida del producto e inducen al usuario a estar pendiente de meros trucos estilísticos completamente desprovistos de significado o de valor humanos. Esta perversión de la técnica en nuestro tiempo mina, como es natural, la vitalidad del verdadero arte, en primer lugar destruyendo cualquier base sensata de discriminación y en segundo lugar distrayendo energías y atención de los aspectos de la

experiencia humana en los que lo singular y lo individual tienen una importancia suprema.

Y ahora llegamos a un último aspecto que resulta fundamental para nuestra comprensión de las relaciones entre el arte y la técnica en el mundo contemporáneo. No existe ninguna forma superficial de humanizar a la máquina o de ponerla al servicio de esa parte de la personalidad humana que hasta ahora se ha expresado a través de lo que cabe denominar las artes humanas. No se hace más humana a una máquina pintándola con flores, como solían pintar nuestros antepasados las máquinas de escribir y los molinillos de café, o arruinando su lisa superficie con molduras y tallas mecánicas, como solían arruinar nuestros antepasados la apariencia de los radiadores de vapor y las cocinas a gas. Eso son bobadas sentimentales: los cánones del arte de la máquina son la precisión, la economía, la profesionalidad, la severidad y la limitación a lo esencial, ya sea mediante la aplicación de ornamentación irrelevante o dotando a los productos de formas irrelevantes, haciendo más aerodinámicos los sacapuntas u otros materiales de oficina, por ejemplo, o esforzándose por que el radiador de un automóvil se parezca a la boca de un tiburón, o enfatizando la velocidad, como intenta hacer otro diseñador de vehículos de motor, transformando lo que debería de ser una moldura protectora en una flecha de cromo: cuando se hacen este tipo de cosas, el resultado no es la humanización de la máquina sino su degradación. Así no adquiere valores humanos, simplemente pierde valores mecánicos importantes, que a través de su manifestación estética adecuada, al menos poseen un mínimo de relevancia humana, en la medida en que expresan orden o sirven al poder. La cuestión es que la máquina no es un sustituto de la persona; cuando se la concibe apropiadamente, es una prolongación de las dimensiones racionales y operativas de la personalidad, y no debe aventurarse desconsideradamente por ámbitos que no son los suyos. Si usted se enamora de una máquina, algo anda mal en su vida sentimental. Si adora a una máquina, algo anda mal en su religión.

Uno de los efectos de las artes maquinales es restringir el ámbito de elección del diseñador, y ampliar el área de influencia en relación con el producto. En cierto sentido, antes de poder obtener buenos resultados en el limitado ámbito de elección que sigue

siendo suyo, el hombre ha de renunciar a sus preferencias puramente individuales y someterse a la máquina. Esta restricción de la libertad no es algo desconocido siquiera en el arte puro: el soneto, o cualquier otra forma estricta en cualquiera de las artes, por ejemplo la fuga en música, pone límites similares a la expresión personal; también el escultor ha de seguir la veta de la madera o respetar las cualidades de la piedra si quiere obtener los mejores resultados; tanto el material como el proceso desempeñan este papel por doquier. Lo peculiar de la máquina es que la elección, la libertad, la evaluación estética, se trasladan del proceso en conjunto, donde pueden darse en cualquier momento, al proceso de diseño inicial. En cuanto aquí se hace una elección, cualquier intervención humana ulterior, cualquier esfuerzo por dejar una impronta humana, no puede sino impregnar de impureza a la forma y ser contraproducente para el resultado final. Así pues, en las artes de la máquina, la buena forma se obtiene a través de un entendimiento sutil de las relaciones formales, la proporción, el ritmo y la modulación delicada de la función utilitaria, lo que resulta igualmente aplicable a una página mecanografiada o a un puente, una silla o un cántaro. En el caso de la fotografía, por ejemplo, durante mucho tiempo estuvo dudando de si constituía o no un arte. Y la respuesta es: ¿existe algún margen de elección e iniciativa por parte del fotógrafo? Si existe tal margen, existe la posibilidad del arte, es decir, la posibilidad del éxito o del fracaso en términos que signifiquen algo para el espectador. Quizá el mejor efecto del arte maquinal sea hacernos conscientes del papel de la personalidad humana en el reducido ámbito en el que sigue siendo libre, una diferenciación tan delicada y tan sutil que un ojo poco refinado apenas se percataría de ella y al que un espíritu insensible no sabría qué significado atribuirle. Los artistas que más nos han enseñado acerca de los valores de la máquina en nuestra época —yo destacaría sobre todo a Alfred Stieglitz, a Brancusi y a Naum Gabo — han sobresalido por este toque exquisito, por este sentido de la perfección formal que se adquiere dejando la mínima impronta humana en una forma natural o una forma puramente geométrica; así fue, a través de la más leve modulación de un fragmento ovoidal de mármol, como Brancusi convirtió un huevo en una cabeza humana. Henry James, en ese maravilloso relato titulado «El gran

lugar agradable», soñó con una arquitectura «embellecida toda por omisiones», y ese esfuerzo por deshacerse de lo superfino, de regresar a lo esencial y a lo inevitable, es una de las cualidades verdaderamente estéticas del arte maquinal e indicio de su máxima determinación por valores humanos. En cuanto esa delicadeza perceptiva se haya vuelto común, ya no tendremos que preocuparnos tanto por el problema de la cuantificación, pues dentro de la propia máquina hallaremos algo de ese intenso interés por las cualidades humanas y el efecto de las cualidades sobre el espíritu humano que acompañó de forma tan natural a formas anteriores de arte y artesanía. Ese problema de la cuantificación, sin embargo, es especialmente grave, y será precisa toda la siguiente conferencia para planteárselo a ustedes.

En cuanto obtenemos la forma correcta para un objeto-tipo, este debería conservar esa forma durante la siguiente generación o durante los mil años siguientes. Sin duda deberíamos estar dispuestos a aceptar variaciones ulteriores cuando se produce algún avance radical en el conocimiento científico o en las condiciones de vida, cambios estos que no tienen nada que ver con los caprichos arbitrarios de los hombres o las presiones del mercado. Entonces y solo entonces se hace imperativo modificar los tipos. Por lo demás, la meta ideal de la producción maquinal es la de una perfección estática, un mundo de formas platónicas inamovibles, por así decirlo, un universo de fijeza cristalina en lugar de un universo de cambio y flujo continuos. Cuanto más automáticos se vuelvan nuestros procesos, y mayores sean las inversiones en equipamientos automáticos, más válida se vuelve esta tendencia a lo estático. Hoy en día, por ejemplo, el paso de nuestro sistema actual de marcar los números del teléfono a uno más rápido basado en la utilización de teclas, que ya es técnicamente posible, se ve retrasado por los abrumadores gastos que requeriría dicha adaptación. Ahí está la paradoja del progreso técnico.

Esta interpretación del rumbo de la técnica como un trayecto formado por una serie de llanuras sucesivas en lugar de como una ascensión continua, contradice de manera desconcertante, lo sé, la concepción popularmente predominante. Es más, debe de parecer

otra peligrosa herejía. La orientación de los tres últimos siglos ha sido hacia la mejora, la innovación y la invención infinitos, y según el catecismo utilitario el primer deber del hombre es adaptarse a tales cambios mecánicos tan rápidamente como sea preciso para que sean rentables. Ahora bien, este rancio punto de vista da por supuesto que somos incapaces de aprender nada, de dominar a la máquina que hemos creado y de ponerla en su lugar, así como de emanciparnos de las manías y compulsiones que nuestra obsesión con la máquina ha hecho nacer, y que la filosofía y la religión nunca más volverán a ofrecerle al hombre la visión de una vida humana integral. Es más, presupone que nunca más volveremos a considerar nuestra a nuestra alma. No obstante, en cuanto lleguemos a un grado más pleno de comprensión de nosotros mismos, plasmaremos en la máquina solo aquello que es de la máquina, y restituiremos a la vida aquello que le pertenece: iniciativa, poder de decisión, autogobierno, en pocas palabras, libertad y creatividad. Puesto que el hombre ha de crecer, nos conformaremos con que la máquina, en cuanto haya alcanzado el poder y la economía de un buen tipo, permanezca inmóvil, al menos hasta que el creador haya vuelto a situarse por encima del nivel de su criatura mecánica. Si esto es esperar demasiado, entonces ha llegado el momento de preparar el escenario para la llegada del Hombre Poshistórico, el hombre sin memoria ni esperanza.

Estandarización, reproducción y elección

EL PROBLEMA QUE AHORA me propongo exponer es uno que va mucho más allá del ámbito del arte, y no pretendo dejarme limitar excesivamente, sino llevar dicho problema a su conclusión. No obstante, el problema surgió, quizá antes que en ningún otro ámbito, en el dominio artístico, y me alegra que la temática general de estas conferencias me anime a extraer la mayor parte de mis ejemplos de los campos emparentados de la técnica y el arte. En la medida en que el tiempo lo permita, seguiré el rumbo trazado en el arte hasta enlazar con el resto de la existencia; y si no recorro con ustedes el trayecto completo, al menos dispondrán de unas modestas provisiones con las que realizar el viaje por su cuenta. Hemos visto, hasta ahora, que la separación entre arte y técnica, que tan enojosa resulta para nuestra existencia actual, existió quizá desde el mismo comienzo de su mutuo surgimiento, que si en cierto sentido Prometeo y Orfeo fueron hermanos, también fueron, como Caín y Abel, rivales acérrimos, y que solo en las épocas más afortunadas de la civilización las dos facetas de la vida representadas por ellos estuvieron plenamente reconciliadas.

Ahora bien, el hecho de que el proceso de cuantificación se aplicase desde época muy temprana, y en especial a las obras de arte, no es la menor de las muchas paradojas con las que nos topamos en el marco de las relaciones entre el arte y la técnica. Tanto la fundición, como el moldeado y el estampado son procedimientos técnicos muy antiguos, a través de los cuales, con un patrón o una forma estándar, se pueden reproducir innumerables copias exactas de la obra original. En una época en la que el sistema de alcantarillado de Atenas habría dejado en ridículo a una ciudad rural estadounidense de segunda categoría y en la que el trigo se molía en buena parte en molinos de mano, el proceso de reproducción mediante fundición se aplicó con gran éxito a las

estatuas. Todo esto estaba en conformidad con lo que dije en mi conferencia anterior, a saber, que el primer paso hacia la producción en masa contemporánea —y por consiguiente hacia la creación de nuestro actual universo despersonalizado y obsesionado por la cantidad— se dio cuando el proceso del estampado, casi igual de antiguo, se aplicó a la reproducción mecánica de imágenes por medio de la impresión con planchas xilográficas. Si bien la primera aplicación de este hábil invento, por lo visto, fue la impresión de naipes —una contribución típica al nuevo espíritu del juego que acompañó al desarrollo inicial del capitalismo— la siguiente fue la fabricación generalizada de imágenes con vistas a una amplia distribución.

Al igual que el tipógrafo heredó del calígrafo o el copista la parte más estandarizada de su arte, así el fabricante de xilografías heredó del iluminador la parte más libre e imaginativa del suyo, la que estaba asociada a la imagen. Este esfuerzo por multiplicar y abaratar los medios de reproducir imágenes engendró una extraordinaria sucesión de inventos a lo largo de los cinco siglos siguientes. En primer lugar, evidentemente, la impresión xilográfica, a la que le siguieron los grabados en cobre y acero, que tan buenos servicios rindieron a los nuevos cartógrafos, ayudándoles a producir mapas de una claridad y agudeza de líneas inigualable, a los que les siguieron a su vez diversas formas de grabado que acudían tanto a procedimientos químicos como mecánicos, y que permitieron a artistas como Rembrandt producir copias cualitativamente diferentes de las que podían producirse con un lápiz o una pluma. Por último, la invención de la litografía multiplicó las capacidades del lápiz. En otro ámbito, que comenzó con la invención de la xilografía en color en 1508, se produjo una evolución paralela que acabó desembocando en la litografía en color y en formas posteriores de reproducción fotográfica en color. Pese a que no se diera necesariamente un aumento en la pericia técnica o la explotación estética de los nuevos medios, los procesos mecánicos de reproducción se volvieron más fáciles y se propagaron. Al mismo tiempo que se producía esta producción artística en masa, la gente tendía a volverse cada vez más consciente de las imágenes, o más bien, quizá, esta confirmó su inclinación originaria hacia las imágenes.

Para comprender la relevancia de este cambio tenemos que darnos cuenta de que supuso al mismo tiempo una innovación técnica, un dispositivo social, un medio de educación popular y una forma de quebrar el monopolio del arte en manos de una pequeña parte de la sociedad. Gracias a la invención de la reproducción gráfica, las imágenes pudieron ponerse en circulación igual que cualquier otra mercancía, y pudieron venderse en los mercados y ferias a precios tan baratos que todos salvo los más pobres tenían acceso a ellas. A veces estas primeras copias fueron medios de educación popular realista, como en el caso de la célebre serie de Jost Ammann acerca de los oficios y ocupaciones; a veces sirvieron de hojas informativas improvisadas para dejar constancia de acontecimientos extraordinarios o fantásticos; otras veces, en fecha más tardía, fueron utilizadas por Hogarth para impartir lecciones de moral o por Rowlandson para satirizar a la misma clase media que compraba sus imágenes.

A partir del siglo XV en adelante, la imagen no fue solamente algo que podía verse, en forma de tapiz, en las paredes de un castillo, o en forma de fresco u óleo en el interior de una iglesia o de un palacio; en forma de grabado barato, uno podía llevársela a casa y, por tanto, en cierto modo, lo que perdía en singularidad lo ganaba en intimidad, variedad y amplitud de difusión. Mientras siguieron abundando los buenos ejemplos en las esferas superiores del arte, estas reproducciones vulgares conservaron muchas de las virtudes del cuadro original. Si bien carecían de pretenciosidad, dotaban a las ocupaciones comunes y a las escenas cotidianas desprovistas de ella de la dignidad de ser lo bastante memorables como para ser conservadas. Aquello fue una victoria obtenida por la democracia en el terreno del arte mucho antes de que la proposición según la cual todos los hombres nacen iguales hubiera sido formulada en el ámbito político.

Esta democratización de la imagen fue uno de los triunfos universales de la máquina, además de ser uno de los primeros. Tan honda y tan amplia fue su influencia que se dio hasta en países como Japón, donde las pautas sociales dominantes seguían siendo feudales y centradas en torno a los señoríos, y donde, al igual que en Europa, el método y el interés del espectador también afectaron al contenido de la copia. Mucho antes de que la mecanización se

hubiera apoderado del transporte y de la producción textil, liberó a la imagen para el consumo popular y produjo nuevas imágenes en grandes cantidades.

Visto en sus inicios, el proceso en conjunto, como el de la propia democracia, parece haber sido completamente benéfico. Si el arte es bueno, entonces seguro que es bueno para todo el mundo. Si la pintura y las tallas son medios a través de los cuales la gente puede cobrar conciencia de sentimientos, percepciones e intereses que de otro modo no expresarían o no formularían, entonces, ¿por qué no deberían ejercer la misma función imágenes de todo tipo, complementando en cierta medida las funciones del arte colectivo, como era habitual en los edificios públicos, cívicos y religiosos? Si en esta forma menor de arte no siempre se alcanza el nivel elevado y exaltado del arte público, ¿por qué no debería de haber espacio para una reacción estética menos rimbombante, capaz de ocupar su sitio, con las pantuflas puestas, delante del fuego del hogar? En una época la estatuilla Tanagra; en otra, la xilografía. Que el proceso de desarrollo del maquinismo encerrase algo que pudiera hacer que tan excelente evolución se torciera espantosamente era algo que apenas nadie había sospechado antes del siglo XIX.

Entretanto, mientras se estaban inventando y perfeccionando los procesos técnicos de la reproducción y la distribución en masa en las artes gráficas, algo de la misma índole había estado sucediendo dentro del ámbito del propio símbolo. Asociamos la pérdida de interés por el propio yo y la concentración en el objeto con el desarrollo del realismo en pintura a finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento. Ese cambio se plasmó de diversas formas. Una de ellas fue la degradación de los símbolos tradicionales. Así, por ejemplo, las pinturas austeramente divinas de las Vírgenes del siglo XIV dan paso a esa criatura tan humana, la madre adoradora y de suaves curvas de la pintura del siglo XVI: el tema sigue siendo ostensiblemente el mismo, pero el descenso del cielo a la tierra es veloz. O, una vez más, fijémonos en los cuadros de Breughel el Viejo, en casi cualquiera de sus cuadros de figuras, pero sobre todo en su interpretación de Cristo llevando la cruz por el Calvario. En cierto sentido, fue uno de los primeros toques de corneta de la democracia: proclamó la libertad, la igualdad y la fraternidad en voz más alta que la misma Revolución francesa;

sobre todo la igualdad, pues al principio, uno busca la figura principal por todo el cuadro antes de descubrir que, desde la perspectiva del artista, no existe figura principal alguna: el propio Jesús está perdido entre una multitud de otras figuras y solo se le puede encontrar, después de buscarle durante cierto tiempo, a una distancia media. Hay que coger una regla imaginaria y trazar líneas que hagan intersección desde las cuatro esquinas del cuadro para descubrir que Jesús ocupa el centro matemático —que no visual— de este espacio. Mediante su misma forma de componer, Breughel proclama reiteradamente la igualdad de todo el mundo, y los pintores que vinieron tras él llevaron esa nivelación del ser humano un paso más allá, hacia el universo actualmente despersonalizado de la ciencia, cuando descubrieron que la vestimenta importaba más que el rostro humano o que el paisaje era más significativo que las figuras que contenía. Finalmente esto desembocó en la reducción del artista a mero transcriptor de la naturaleza, a registrador de las sensaciones ópticas, a una superficie en blanco en la que las imágenes dejaban su huella. Lo que iniciaron los realistas holandeses, lo llevaron a su conclusión teórica los pintores del siglo XIX, y los resultados pueden resumirse en dos comentarios característicos. Claude Monet, señaló Cézanne, no era más que un ojo, ¡pero qué ojo! Gustave Courbet dijo que no pintaba ángeles porque jamás había encontrado ninguno en la naturaleza. A partir de estos comentarios se podrían sacar dos conclusiones: que el pintor se había convertido en un especialista en datos sensoriales, y que el único mundo que conocía era el que era exterior a él. Tales comentarios habrían bastado para convencer a cualquier historiador de la cultura de que estaba a punto de producirse en la pintura una evolución semejante a la que ya había tenido lugar en la impresión, y no se habría equivocado. A decir verdad, el cambio ya había tenido lugar incluso antes de que Monet y Courbet y el resto de los realistas decimonónicos hubieran comenzado a pintar.

Los realistas del siglo XVII holandés ya habían llegado todo lo lejos que iba a poder llegar el realismo en materia de «realismo visual». A través de un esfuerzo concienzudo, habían producido la fotografía en color, es más, las mejores fotografías en color realizadas hasta la fecha. La exquisita perfección de estas fotografías hechas a mano jamás ha sido superada, hasta la fecha,

por ningún producto de la máquina. Al igual que sucede con el copista de manuscritos, el proceso era laborioso, y a fin de rivalizar con este por medios mecánicos, primero fue preciso simplificarlo reduciéndolo al blanco y negro. El paso original en esta dirección lo dio en fecha muy temprana —1558— Daniello Barbara, que inventó una cámara y un interruptor para el diafragma. El paso siguiente requería el desarrollo ulterior de la química, y por tanto mal podría haberse dado hasta el siglo XIX. Durante la década de 1830, a dos inventores independientes, Talbot y Niepce, se les ocurrió que la función abstracta realizada por el ojo del pintor realista también podría llevarla a cabo un aparato sencillo que proyectase los rayos de luz del mundo exterior sobre una superficie químicamente sensibilizada. Con la invención de la fotografía, el proceso de despersonalización llegó a su punto culminante.

Así pues, gracias al perfeccionamiento de un método mecánico, la «toma de fotos» mediante el mero registro de las sensaciones fue democratizada. Cualquiera podía utilizar una cámara. Cualquiera podía revelar una fotografía. Es más, en fecha tan temprana como la década de 1890, la compañía Eastman dio un paso más hacia el automatismo y la producción en masa al decirle al fotógrafo aficionado, con motivo de su primer reclamo publicitario: «Usted pulse el botón; de lo demás nos ocupamos nosotros». Lo que durante el siglo XVII había sido un lento proceso artesanal que requería unos ojos bien entrenados y unas manos extremadamente hábiles, con todas las recompensas que acompañan a actividades corporales tan organizadas, se convirtió ahora en un gesto poco menos que automático. No del todo automático, me apresuro a añadir, no vaya a ser que algún fotógrafo presente entre el público se retuerza en silenciosa agonía o prorrumpa en un sonoro grito de protesta. Pues al fin y al cabo resulta que hasta en la realización de la imagen más mecánicamente artificiosa, intervienen algo más que máquinas y productos químicos: el ojo, lo que significa el gusto; el interés por el sujeto en cuestión y una intuición del momento en que este —o ella o él— está listo; una comprensión de qué valores estéticos precisos se pueden sacar a la luz mediante la manipulación del instrumento y los materiales. Todas estas contribuciones humanas son fundamentales. Al igual que en la ciencia, por muy sinceramente que se intente excluir lo subjetivo, sigue siendo el

sujeto quien pone en práctica la exclusión. Todo esto hay que darlo por supuesto, pero eso solo quiere decir que a través de la fotografía nació otro arte de la máquina como la impresión, y que los criterios de éxito estético de este arte no se distinguen de los de la impresión. Si sopesamos por un instante esos criterios obtendremos una pista acerca de uno de los problemas más fundamentales relacionados con el automatismo y la reproducción.

Al igual que en el caso de la impresión, la fotografía no acabó por completo con las posibilidades de elección humana, pero para justificar sus producciones como arte, en cuanto superaron las dificultades técnicas del proceso, se dio cierta tendencia por parte de los primeros fotógrafos a tratar de imitar con la cámara las formas especiales y los símbolos heredados tradicionalmente de la pintura. En consecuencia, en la década de 1890, las fotografías norteamericanas se volvieron suaves, neblinosas e impresionistas, en el preciso momento en que el impresionismo intentaba disolver la forma en ambiente e iluminación. No obstante, los verdaderos triunfos de la fotografía dependían del respeto del fotógrafo por su medio, su interés por el objeto que tenía ante él y su capacidad de seleccionar las miles de imágenes que pasaban por delante de sus ojos, afectadas por el tiempo y la hora del día, la calidad de la luz, el movimiento, la sensibilidad de sus placas o de su película, los contornos de su lente y por ese momento preciso en que estos factores estaban en conjunción con su propia finalidad. En ese momento final de la elección —que a veces se producía en el momento en que se tomaba una fotografía, y otras veces solo después de tomar y revelar cien copias indiferentes— el ser humano volvía a ser operativo, y en ese momento, pero solo en él, el producto de la máquina se convierte en una auténtica obra de arte, puesto que refleja el espíritu humano.

En lo que se refiere a sus efectos sobre la pintura, el primer resultado de la fotografía fue quizá el de aumentar el riesgo de paro técnico, pues si el pintor no era más que un ojo, el ojo de la cámara era en muchos sentidos no solo su igual, sino superior a él. Si bien los propios pintores estuvieron entre los primeros en explotar las posibilidades de aquel nuevo arte —Octavius Hill, el gran fotógrafo de Edimburgo, por ejemplo, se inició en la fotografía a fin de obtener un documento de un nutrido grupo de clérigos a los que

quería incluir en un retrato en grupo— el resultado inevitable de este arte fue degradar el mero realismo. Puede que los mecenas acaudalados siguieran empleando al pintor porque, al estar hechas a mano, sus imágenes eran más raras y evidentemente resultaban más caras. Pero en última instancia, si el artista no tenía algo que decir que no se pudiera registrar por medios mecánicos, él y su tedioso procedimiento artesanal estaban listos para el desguace. En el nivel de la mera abstracción visual —ya que, por supuesto, una fotografía precisa y realista es una abstracción del objeto multidimensional que interpreta— el pintor ya no tenía nada que hacer. Por cada persona aislada capaz de manejar pasablemente un pincel, había miles capaces de tomar fotografías razonablemente buenas. El primer efecto del maquinismo fue liberar a las personas del especialista y restablecer el estatus y la función del aficionado. Gracias a la cámara, al menos el ojo fue reeducado, después de haber estado entregado durante tanto tiempo a los símbolos verbales de la letra impresa. La gente cobró conciencia de nuevo de los constantes milagros del mundo natural, como si hubieran sido inválidos recluidos durante mucho tiempo en una habitación a oscuras, y de pronto fueran capaces de respirar aire fresco y de notar la luz solar por primera vez, agradeciendo el más simple juego de luces y sombras en el paisaje. Pero aunque el arte de la fotografía sea necesariamente selectivo, su misma difusión y sus progresos, y ya no digamos la invención de la cinematografía, se produjeron en dirección opuesta: multiplicó la imagen permanente de una manera en que las imágenes no se habían multiplicado nunca antes, y a través de la superabundancia pura y dura, socavó viejos hábitos de evaluación y selección cuidadosa. Y ese mismo hecho, que estuvo acompañado por la consagración de un medio de expresión democrático, ha suscitado toda una serie de problemas con los que tenemos que lidiar hoy en día, si, aquí como en todas partes, no queremos morir de inanición en medio de la abundancia.

Este breve repaso a la trayectoria de los procesos reproductivos en el arte, desde la xilografía a la litografía en color, desde la pintura fotográfica a la fotografía propiamente dicha, susceptibles de ser multiplicados a bajo precio, no tiene en cuenta diversos esfuerzos subsidiarios en el mismo sentido producidos en muchas otras artes, como la reproducción de sonidos mediante el fonógrafo

y el cine sonoro, por no hablar de los esfuerzos (por fortuna abortados) de James Watt por encontrar un medio mecánico de reproducir, a semejanza de la escultura, la figura humana, empresa en la que el inventor de la máquina de vapor malgastó curiosamente algunos de los mejores años de su vida. He preparado brevemente el historial con el fin de allanar el camino a una exposición de los resultados de tantos esfuerzos por multiplicar el símbolo, y por consiguiente para lidiar con el problema de la asimilación.

¿Cuál ha sido el resultado de la producción en masa de símbolos estéticos iniciada en el siglo XV? ¿Qué beneficios nos ha proporcionado y a qué peligros nos enfrentamos ahora? Con el permiso de todos ustedes, seré parco en lo que se refiere a los beneficios, ya que todos somos conscientes de ellos. Por medio de nuestros diversos dispositivos de reproducción, gran parte de nuestra experiencia, que antaño desaparecía sin ser registrada de ningún modo, ha sido captada y fijada. Gracias a los variados procesos de reproducción de los que ahora disponemos, muchas experiencias importantes y difíciles de plasmar en palabras, resultan ahora visibles en imágenes, y determinados aspectos del arte, antaño reservados a unos pocos privilegiados, son hoy en día una experiencia cotidiana para quienes acuden a los recursos de la impresión y la fotografía. Las ventajas que nos ofrecen estos procesos son tan manifiestas que, por desgracia, nos hemos vuelto un poco ingenuos en lo que se refiere a las deficiencias y las pérdidas que entrañan, por lo que a continuación indicaré cómo nuestros mismos éxitos con las artes reproductivas nos plantean un problema cuyas dimensiones han ido en aumento de manera casi geométrica, año tras año.

Lo cierto es que en casi todas las facetas del arte y del pensamiento estamos siendo abrumados por nuestra capacidad de creación de símbolos, y nuestra habilidad con los medios mecánicos de multiplicación y reproducción ha sido responsable de un fracaso progresivo en la selectividad y por tanto en el poder de asimilación. Estamos abrumados por la repelente fecundidad de la máquina, que opera sin controles maltusianos de ninguna clase salvo las depresiones financieras periódicas; y al parecer, ni siquiera podemos confiar del todo en estas. Entre nosotros y la experiencia y

el entorno concretos se yergue ahora una marea cada vez mayor de imágenes que nos asalta por todos los medios: la cámara y la imprenta, el cine y la televisión. Antaño una fotografía era una forma simbólica bastante rara como para suscitar una concentración atenta. Ahora lo que escasea es la experiencia real, y es la fotografía la que se ha vuelto ubicua. Al igual que por cada persona que participa en un partido en un estadio de béisbol son mil las que lo ven por televisión y ven la fotografía estática de algún incidente aislado al día siguiente en el periódico, así como su imagen en movimiento a la semana siguiente en el noticiero cinematográfico, lo mismo sucede con todos los demás acontecimientos. Estamos dividiendo rápidamente al mundo en dos clases: una minoría que actúa, cada vez más, en beneficio del proceso de reproducción, y una mayoría que se pasa la vida entera haciendo las veces de comparsas pasivos o víctimas voluntarias de ese proceso de reproducción. Deliberadamente, en toda ocasión histórica, falsificamos acontecimientos en beneficio de los fotógrafos, mientras que el acontecimiento real suele producirse de manera distinta, y tenemos la desfachatez de llamar a estos artificiosos ensayos generales «documentos históricos auténticos».

Así es como una sucesión infinita de imágenes pasa por delante de nuestros ojos, ofrecida por gente deseosa de ejercer poder, ya sea induciéndonos a comprar algo en beneficio suyo o logrando que estemos de acuerdo con algo que promueve sus intereses económicos o políticos: imágenes de artilugios cuyos fabricantes quieren que los compremos; de seductoras jovencitas que supuestamente y por asociación, tendrían que inducirnos a aspirar a poseer otros bienes igualmente deseables; de personas y de acontecimientos en las noticias, de gente importante y gente insignificante, de acontecimientos importantes e insignificantes; imágenes tan constantes, tan incesantes y tan insistentes que a todos los efectos igual daría que estuviéramos paralizados, dado lo inaceptables que nos resultan nuestros propios impulsos interiores o nuestras propias acciones autodirigidas. De resultas de todo este proceso mecánico, hemos dejado de habitar el mundo multidimensional de la realidad, que pone en juego todos los aspectos de la personalidad humana, desde su estructura ósea hasta sus emociones más tiernas; lo hemos reemplazado, en gran medida

por la producción en masa de símbolos gráficos —asistidos sin duda por la proliferación y reproducción concomitante de sonidos— por un mundo de segunda mano, un mundo fantasmal en el que todo el mundo vive una existencia derivada y de segunda mano. Los griegos tenían un nombre para este pálido simulacro de una existencia real: lo llamaban el Hades, y este reino de las sombras parece ser el destino último de nuestra cultura mecanicista y codiciosa.

Una cosa más. El efecto general de esta multiplicación de los símbolos gráficos ha sido el de reducir el impacto del propio arte. De haber podido anticiparlo, este resultado podría haber desalentado a los primeros inventores de los nuevos procesos de reproducción. A fin de sobrevivir en este mundo abarrotado de imágenes, necesitamos degradar el símbolo y rechazar todos sus aspectos salvo el puramente sensacional, pues nótese que si el proceso de repetición no produjera este resultado de forma completamente automática, la misma repetición del estímulo requeriría que lo vaciáramos de significado en defensa propia. Así, mediante una transformación recíproca, cuanto más vacío de significado está un símbolo, más depende su usuario de la mera repetición y del mero sensacionalismo para obtener su finalidad. Si alguna vez hubo un círculo vicioso, es este. Debido a la multiplicación pura y dura de las imágenes estéticas, las personas se ven forzadas, para conservar cierto grado de autonomía y autodirección, a adquirir una cierta opacidad, una cierta insensibilidad, un cierto engrosamiento protector de la piel, a fin de no verse abrumadas y confundidas por la multitud de demandas hechas sobre su atención. Del mismo modo en que mucha gente lleva a cabo sus tareas cotidianas y con demasiada frecuencia estudian los estudiantes (con la radio puesta a todo trapo y oyendo solo la mitad de los programas) así también, en casi todas las demás operaciones, sólo vemos a medias, sentimos a medias y comprendemos a medias lo que sucede, porque si tratáramos de dedicar algo parecido a nuestra plena atención a todos los estímulos mecánicos externos que nos agreden nos convertiríamos en unas ruinas neuróticas. Quizá esa costumbre nos evite una crisis nerviosa temprana, pero también nos protege del poderoso impacto de las obras de arte auténticas, porque estas exigen nuestra más plena atención, nuestra más plena participación y la receptividad más

individualizada y recreadora. Dado que tenemos que cerrar nuestras mentes, nos conformamos con las sensaciones más escuetas, y quizá sea ese uno de los motivos por los que, en defensa propia, el artista contemporáneo cada vez tiene menos que decir. A fin de que las sensaciones parezcan más importantes que los significados, se ve forzado a recurrir a procedimientos de magnificación y distorsión que recuerdan a los trucos empleados por los grandes publicistas para atraer la atención. Así es como la doctrina de la cuantificación, Cada Vez Más Rápido, da paso al sensacionalismo del Cada Vez Más Ruidoso, y este a su vez, al afectar a los símbolos utilizados por el artista, se traduce en Cada Vez Más Vacío. Se trata de un alto precio muy alto que pagar por la producción en masa y la necesidad que tiene el artista de competir con ella.

Veamos, pues, el resultado final (de momento) de nuestros magníficos triunfos técnicos en el arte reproductivo. Disminuimos los contenidos de la imagen, estrechamos la reacción humana, eliminamos progresivamente la capacidad de decisión humana, abrumamos mediante la repetición y, a fin de hacer frente al aburrimiento, nos vemos obligados a intensificar los aspectos puramente sensacionales de la imagen. En última instancia, el efecto final de nuestras múltiples invenciones para la reproducción masiva consiste en degradar el símbolo mismo, en parte porque éste llega a nosotros, como en el caso de las ventas condicionadas, ligado a algún otro objeto que quizá nos interese o no, y en parte porque ha proliferado hasta tal punto que estamos abrumados por la cantidad pura y dura y ya no somos capaces de asimilar más que una mínima parte del significado que de otro modo podría transmitir. ¿Dónde está la responsabilidad por esta perversión de todo el proceso de la reproducción? En algo de lo que tendríamos que haber sido conscientes desde el principio. Hemos dado gratuitamente por supuesto que la mera existencia de un mecanismo para multiplicar o para producir en masa lleva consigo la obligación de utilizarlo al máximo de su capacidad. *Sin embargo, esa necesidad sencillamente no existe. En cuanto uno descubre tal cosa, es un hombre libre*.

Hablo con cierta emotividad al respecto, y desde una modesta experiencia, pues durante la mayor parte de un verano me estuvo

molestando el altavoz de un vecino mío que dirige un pequeño hotel veraniego y que había instalado este formidable instrumento para entretener a sus huéspedes. Es un hombre sumamente agradable, con el que me llevo muy bien como vecino, y se había limitado a intentar ofrecer todos los beneficios de la ciencia contemporánea a su clientela temporalmente rusticada. Por desgracia, aunque yo vivo a casi medio kilómetro de distancia, el sonido de su altavoz llegaba estrepitosamente a mi pequeño estudio, con la misma insistencia que si hubiera tenido a un borracho chillándome al oído. Fueron precisas semanas de enojosas discusiones y de discreta persuasión para hacerle comprender dos sencillos principios: uno, que solo porque los altavoces se llamen así, no hace falta ponerlos a todo volumen para que cumplan su misión, y dos, que solo porque una máquina sea capaz de estar funcionando veinticuatro horas al día, esa no es razón para tenerla encendida a lo largo de todo ese horario. El gran principio del que aquí se trata es que en cuanto eliminamos las limitaciones mecánicas, aparecen las restricciones humanas. Confío en que este argumento le resulte tan convincente al público aquí presente como a mi vecino, pues ahora su altavoz es tan inaudible que empiezo a temerme que se haya deshecho de él por completo. Sin embargo y por desgracia, eso significaría que en realidad no me había entendido, pues yo no estaba abogando por la abolición de la máquina, sino por su control efectivo.

Permítanme retrotraer de nuevo este argumento general acerca de la degradación de la imagen al dominio del arte. Uno de los verdaderos logros de la técnica durante el último medio siglo ha sido idear medios para hacer reproducciones en color de las fotografías de una fidelidad cada vez mayor. Allí donde se pone suficiente cuidado y talento, mediante el proceso de la gelatina es posible, al menos en el caso de los dibujos a pluma, las acuarelas y los dibujos sepia, reproducir fotografías tan fielmente que con frecuencia el propio artista confunde la reproducción con la obra original. Como resultado, a cambio de una pequeña fracción del precio de una pintura original —en ocasiones de incalculable valor y por encima de los medios de hasta el postor más adinerado— el ciudadano de a pie puede ser propietario de una fotografía que en su forma original estaba completamente fuera de su alcance, tanto

física como financieramente. Desde un punto de vista superficial esto podría parecer un auténtico triunfo para el proceso mecánico. ¿Acaso este no compensa en gran medida la degradación del símbolo estético en otros ámbitos? En cierto sentido, se trata realmente de un triunfo auténtico para la educación popular, pues es capaz de cumplir la promesa, demagógica por lo demás, de convertir a todo hombre en rey, incluso si en cierta medida rebaja al rey —al orgulloso propietario de un objeto singular— al nivel del hombre de la calle.

Al igual que sucede con el proceso democrático de nivelación en conjunto, que Tocqueville describió como el tema fundamental de los últimos siete siglos, la mecanización engendra una verdadera nivelación en ambos sentidos, tanto hacia arriba como hacia abajo: participaciones estéticas justas para todos, como quizá dirían los británicos. Ahora bien, si nos fijamos más atentamente ¿cuál es el resultado real? Gracias a nuestros hábitos confirmados de *no* selectividad, el desenlace no resulta tan afortunado como cabría imaginar. Lo cierto es que, al menos en las grandes ciudades, ya existe todo un grupo de grandes fotografías reproducidas tan a menudo, exhibidas con tanta frecuencia y tan insistentemente visibles, que han perdido toda la magia del original, por fieles que sean como reproducciones. Todos las hemos visto pero, ¡ay!, más veces de la cuenta. Cuando yo era un niño, una de tales pinturas era el cuadro de *sir* Luke Fields que retrata a un benévolo médico bigotudo visitando a una criatura enferma, una muestra de arte popular sensiblero cuya devaluación no le arrancaría hoy en día una lágrima a nadie. Pero lo mismo está sucediendo, debido a esa misma mejora en el nivel del gusto popular, con cuadros de la máxima excelencia. Existen pinturas de Van Gogh, de Matisse y de Picasso que están descendiendo rápidamente por la pendiente resbaladiza que conduce hacia el olvido por el hecho de encontrarse expuestos a todas horas en todas partes. Y mientras que en el caso de toda gran obra de arte, cuanto más vuelve uno sobre ella más ve en ella, en cuanto uno ha alcanzado cierto punto de sobresaturación, el resultado es el veloz borrado de la imagen: esta queda relegada a un segundo plano, e incluso desaparece.

Eso sí, no me refiero al efecto de reproducciones de pinturas

pobres e inadecuadas, pese a la aterradora abundancia de ellas que hay. He visto famosas reproducciones de grandes cuadros expuestas en museos famosos que ponen en entredicho la buena vista o la honradez más elemental de sus conservadores y directores, visto lo falsos que eran todos los valores y colores con respecto al original. También me he fijado en libros de texto sobre arte preparados para la escuela primaria, en los que figuraban malos cuadros en calidad de arte de categoría, y en los que aparecían buenos cuadros reproducidos de una manera tan vil que constituían una traición estética tanto al artista como al alumno. La tosquedad de nuestra capacidad de discriminación en tales casos, ¡qué digo!, nuestra falta de moral, resultan preocupantes. No obstante, el vicio del que ahora estoy hablando es muy distinto de estas fechorías. Aun cuando las reproducciones sean adecuadas o incluso maravillosamente buenas, y poco menos que perfectas, seguimos teniendo que afrontar un hecho muy significativo que nuestra civilización parece haber perdido de vista desde hace mucho. Cuando yo era joven, mis mayores solían expresarlo de una forma que a mí me parecía un tanto petulante, diciendo que podía suceder a veces que algo bueno abundara demasiado. No obstante, la larga experiencia del género humano refrenda esa máxima: a veces puede ocurrir que algo bueno abunde demasiado, y es más, cuanto más intensa y más valiosa es una experiencia, más rara ha de ser y menos ha de durar. Quizá podríamos resumirlo diciendo que una bendición, repetida una vez más de la cuenta, se convierte en una maldición. Ahora bien, la regularidad y la repetición, esos dones de la máquina, deberían confinarse a esas dimensiones de la vida que corresponden al sistema de reflejos corporales; no se trata de procesos que contribuyan de ningún modo, salvo de manera estrictamente subordinada, a las funciones superiores, o sea, a las emociones y la imaginación, a los sentimientos estéticos y la perspicacia racional. El peligro de una vida excesivamente regulada y rutinaria, dada a la repetición excesiva, fue descubierto hace mucho en los monasterios; engendra el vicio especial denominado *acedía*, o apatía abismal. Por interesante o deseable que sea en sí mismo, todo objeto que está presente de forma demasiado constante acaba perdiendo su significado especial, pues pasamos por alto aquello que vemos de manera habitual. Gilbert Chesterton utilizó esa percepción en uno

de sus relatos del padre Brown, en el que el asesinato lo había cometido el cartero. Nadie sospechaba de este, es más, nadie le vio llegar a la casa a la hora en que se cometió el crimen, porque precisamente esa era su hora habitual para hacer la ronda. Su misma constancia fue lo que le excluyó por completo de las mentes de los testigos. Así también, quizá, muchos hombres hayan sucumbido a la atracción de unas mujeres que no eran sus esposas, no porque sus encantos fueran necesariamente superiores de ningún modo a los de ellas, sino porque en realidad habían dejado de observar y de reaccionar ante los encantos que sus compañeras exhibían de forma demasiado habitual ante ellos; y la misma irregularidad y el carácter imprevisto de sus nuevas relaciones les proporcionaba un atractivo desproporcionado. Esta verdad general acerca de la constancia y la repetición es directamente aplicable a la reproducción y a la domesticación en el arte. La innovación, la aventura, la variedad, la espontaneidad y la intensidad son todos ingredientes fundamentales en una obra de arte, y una gran obra de arte, como el *Toledo* del Greco, que se encuentra en el Metropolitan Museum, es la que produce esta sensación de conmoción y de placer, de novedades que hay que desvelar, cada vez que nos encontramos con ella. El significado de tales obras es inagotable, pero con una condición: que no se acuda a verlas con demasiada frecuencia. La rareza de la experiencia es una preparación esencial para el placer. Sin ritmo e intervalo no hay más que saciedad y hastío.

Ahora bien, todo esto se opone a las tendencias de la producción en masa. La producción en masa impone a la comunidad una carga nueva y terrible: la obligación de consumir sin cesar. En el arte, en el preciso momento en que la difusión de los procesos reproductivos prometía ampliar el ámbito de libertad, esta nueva necesidad, la de mantener la fábrica en funcionamiento, ha servido para socavar hábitos de elección, discriminación y selectividad fundamentales tanto para la creación como para el disfrute. Ahora la cantidad cuenta más que la calidad. En tiempos había una vieja canción popular cuya letra decía: «Probaré cualquier cosa una vez, y si me gusta, volveré a probarlo». Ahora bien, bajo el sistema de la máquina, uno no solo lo probará otra vez, sino mil veces, le guste o no, y un inmenso aparato de propaganda y persuasión, de jactancia

e intimidación, lo coaccionará para que cumpla con esta nueva obligación.

Ya conocen la vieja fábula del aprendiz de brujo, que a Goethe le pareció digna de ser versificada y que, incluso en nuestros tiempos, ha llegado a los dibujos animados: el astuto aprendiz que repitió el encantamiento del viejo brujo y consiguió que el cubo y la escoba hicieran su trabajo en su lugar cuando el amo estaba fuera mientras él permanecía ocioso. Por desgracia, aunque sabía cómo hacer materializarse todo un regimiento de cubos y de escobas que cumplían con su tarea con una energía automática infatigable, nunca había dominado la fórmula para poner fin a sus actividades, de manera que ahora avanzaba a trompicones en la inundación que aquellos cubos dotados de voluntad propia habían provocado en casa de su amo. Lo mismo sucede con los aprendices de la máquina. No solo animamos a la gente a compartir los recién descubiertos poderes que la máquina ha puesto a nuestra disposición: *insistimos* en que lo hagan, con un respeto cada vez menor por sus necesidades, gustos y preferencias, sencillamente porque no hemos descubierto ningún conjuro que permita apagar la máquina. La desalentadora fábula del aprendiz de brujo es aplicable a todas nuestras actividades, desde las fotografías a la reproducción de obras de arte, y desde los vehículos de motor a las bombas atómicas. Es como si hubiéramos inventado un automóvil que no tuviera ni frenos ni volante, sino solo acelerador, de manera que la única forma de control de la que disponemos es hacerlo acelerar. Durante algún tiempo y yendo por una carretera recta, quizá nos sintamos seguros e incluso gloriosamente libres al aumentar la velocidad; pero en cuanto queramos disminuir la velocidad, cambiar de dirección o dar marcha atrás, descubriremos que no se ha tomado ninguna medida de cara a este grado de control humano, y que la única posibilidad es ir Cada Vez Más Rápido. Tal y como está organizado ahora nuestro sistema de producción en masa, una ralentización del consumo, en cualquier sector, genera una crisis cuando no una catástrofe. De ahí que la máquina solo opere efectivamente y obedeciendo a su propia lógica bajo la presión de la guerra o su preparación, en cuyo auxilio acuden el despilfarro y la destrucción al por mayor.

Reconocerán ustedes que las tendencias que he estado describiendo son tendencias universales; sin embargo, en ningún ámbito han sido más letales que en el del arte. Mientras la obra de arte fue un producto individual producido por artesanos individuales que dependían de sus débiles fuerzas, sumadas a la escasa ayuda exterior que pudieran obtener del fuego, el viento o el agua, el número de obras de arte que podían producir a lo largo de toda una vida, ya se tratase de pinturas o estatuas, de tallas de madera o de algodones estampados, tenía un límite estricto. En semejante sistema de producción no existía ningún problema de cantidad, o mejor dicho, el problema era más bien la escasez, no el exceso. Las limitaciones naturales y orgánicas ocupaban el lugar de la selectividad racional. Solo quienes ejercían algún monopolio político o económico especial se encontraban alguna vez siquiera en la posición temporal de estar amenazados de superávit, y por tanto los apetitos siguieron estando agudizados, dado que rara vez podían saciarse. En tales condiciones, había pocos motivos para ejercer un control atento sobre la cantidad, para fomentar la disciplina y la restricción y unos hábitos de selección concienzuda: la discriminación necesaria era la que se ejercía sobre la base exclusiva de la calidad.

Lo que ha sucedido durante el último siglo ha provocado unas condiciones exactamente opuestas. A raíz de nuestros procesos mecánicos de reproducción, ahora estamos creando una raza especial de personas a las que podríamos denominar consumidores de arte. Desde la más tierna juventud se les forma para llevar a cabo las actividades normales de la existencia al alcance del sonido de la radio y con la pantalla de la televisión a la vista, y para hacer el uso más pleno posible de nuestras demás capacidades de reproducción, se los llevan por legiones, al menos en todas las grandes ciudades, a las galerías de arte y a los museos para condicionarlos, con idéntica pasividad, ante la visión de los cuadros. Las experiencias íntimas y las actividades de primera mano en las que han de fundamentarse todas las artes son extirpadas de su conciencia: a las dóciles víctimas de este sistema nunca se las deja solas el tiempo suficiente como para que sean conscientes de sus propios impulsos o se dejen llevar siquiera por una ensoñación diurna sin la asistencia de un programa de radio o de una película; de ahí también que carezcan

hasta de la habilidad de un aficionado para sintonizar de forma más estrecha con una obra de arte.

Quienes han impulsado hasta el límite los procesos de reproducción olvidan la naturaleza fundamental del arte: su singularidad. Si bien un cierto orden y forma deberían predominar como fondo de todas las actividades, los intereses estéticos que fomenten cualquier intensidad de estímulo y significado han de ser necesariamente de corta duración. Lo cierto es que nuestras capacidades reproductoras en materia de arte solo tendrán valor humano cuando hayamos aprendido a poner coto a la marea de imágenes y de sonidos que nos abruma en la actualidad, y a controlar la ocasión, la cantidad, la duración y la frecuencia de repetición de acuerdo con *nuestras* necesidades y *nuestra* capacidad de asimilación. Estos son los imperativos redentores de una época que ha cometido el error fatal del aprendiz de brujo. El arte expresivo, en idéntica proporción a su valor y su relevancia, tiene que ser precioso, difícil, ocasional y, en una palabra, aristocrático. Es mejor contemplar una obra de arte auténtica una vez al año o incluso una vez en la vida, y contemplarla, sentirla y asimilarla realmente, que tener continuamente colgada ante uno una reproducción de la misma. Cabe la posibilidad, por ejemplo, de que yo nunca vea las pinturas de Ajanta. A partir de reproducciones, así como a partir de los relatos de viajeros que han estado en la India, sé muy bien que vale la pena ver esas pinturas, y si alguna vez hago el viaje, espero regresar de él con una impresión singular, intensificada por los rostros extraños y las diferencias de lengua y de costumbres con las que me toparé en el transcurso de la peregrinación. No obstante, más valen unas pocas horas en la cueva y en contacto directo con la propia obra de arte, que toda una vida contemplando las reproducciones más admirables. Pese a que en este, como en muchos otros, daré gracias por la existencia de la reproducción mecánica, jamás me engañaré a mí mismo imaginándome que se trata de algo más que de un indicio de la promesa de la obra original.

O tomemos otro ejemplo, el intenso goce de la naturaleza en soledad en una noble arboleda o en la cima de una montaña. En no poca medida, esa experiencia particular se deriva del hecho de que

haya solo unos pocos seres humanos presentes en un momento dado. Esto es lo que contribuye a dotar a la experiencia de relevancia estética y de estímulo emocional. Si uno construye una autopista de tres carriles hasta la cima de esa montaña y traslada allí a cinco mil personas para disfrutar de la soledad, la esencia misma de la experiencia desaparece, reemplazada por otra cosa, a saber, la sociabilidad gregaria y vulgar de cinco mil personas congregadas en la cima de una montaña en lugar de en un parque urbano, pero con poca sensación de encontrarse en la naturaleza y ninguna en absoluto de aislamiento cósmico.

Llego así al punto final y a la moraleja de esta conferencia. La reproducción cuantitativa del arte a través del progreso de la técnica, desde la impresión xilográfica a la grabación fonográfica, ha aumentado la necesidad de la comprensión y de la elección cualitativas. Al mismo tiempo nos ha impuesto, frente al deber de participar en el consumo en masa, el deber de controlar la cantidad, de establecer medidas racionales y criterios de valor, ahora que ya no estamos disciplinados por la escasez natural. La misma difusión de la máquina durante los últimos siglos ha enseñado a la humanidad una lección que de lo contrario quizá habría sido demasiado evidente: el valor de lo singular, lo irrepetible, lo precioso y lo profundamente personal. En la vida hay ciertas ocasiones en las que hace falta que el principio aristocrático contrapese al principio democrático, cuando al penetrarse plenamente en el personalismo del arte, este ha de contrarrestar la impersonalidad y por tanto la superficialidad de la técnica. No le hacemos ningún bien a nadie con nuestros procesos de reproducción si aguamos ilimitadamente el vino a fin de tener el suficiente para dar a probar a todos los miembros de la comunidad una gota y que puedan hacerse la ilusión de estar tomándose una copa como mandan los cánones. A menos que podamos convertir el agua misma en vino para que todo el mundo pueda ser partícipe, en realidad no hay milagro alguno ni nada que celebrar en el matrimonio entre el arte y la técnica. Por otra parte, si establecemos esta disciplina personal, esta selectividad dotada de criterio, entonces nada de lo que la máquina nos ofrezca en ningún ámbito tendrá por qué avergonzarnos.

Esta conclusión debería de contribuir en cierta medida a colmar

la brecha que durante tanto tiempo ha existido entre el arte y la moral, entre lo bueno y lo verdadero. Lo cierto es que para gozar de las perfecciones y los placeres del arte, sobre todo en una era de producción en masa, el organismo en conjunto ha de ser llevado a su máximo nivel de vigor, sensibilidad y receptividad, pues solo los seres sanos son sensibles y receptivos. Y acceder a este estado no solo requiere higiene y gimnasia, como ya sabían los incomparables atenienses, sino un alto grado de alerta moral y de control consciente. Esto se traduce, en última instancia, en la disposición a rechazar muchos bienes inferiores en beneficio del bien supremo que ofrece una obra de arte genuina, que es como la bendición de la amistad cuando la ofrece una persona que le entrega a uno sin reservas lo mejor de sí misma.

Para contener la inundación cuantitativa que han desencadenado nuestros aprendices de brujo, tendremos que desarrollar hábitos de inhibición a los que en el pasado reciente hemos motejado con una facilidad muy sospechosa con el epíteto de «puritanos». Nadie que haya asistido a las conferencias anteriores de este ciclo me acusará a mí de ser otra cosa que un ferviente admirador de William Blake, pero a pesar de ello ampliaría uno de sus aforismos —*Damn Bruces, Bless Relaxes*—**[20]** y diría que no existe la menor posibilidad de lidiar con los males de la producción en masa a menos que también estemos dispuestos a bendecir las restricciones y ejercer, siempre que sea necesario, el control más enérgico sobre la mera cantidad. Disponer de la cantidad de calidad apropiada en el momento y el lugar apropiados y con la finalidad apropiada es la esencia de la moralidad, y da la casualidad de que también es la condición más importante para disfrutar del arte. En este, más que en ningún otro ámbito, las palabras de Nietzsche, puestas en boca de Zaratustra, tienen auténtica validez: «Elegir es crear». Sí, elegir es crear. «¡Escuchadlo, creadores!».

Símbolo y función en la arquitectura

HASTA AHORA, EN NUESTRO debate acerca del arte y la técnica me he mantenido al margen —y no ha sido del todo por casualidad— del único gran ámbito en el que, por la naturaleza misma de las cosas, ambos han estado siempre unidos en el más estrecho de los matrimonios, pese a que, como a menudo sucede en familias muy unidas y afectuosas, dicha unión no haya estado del todo desprovista de conflictos. Me refiero, cómo no, a la arquitectura. En ese arte, la belleza y la utilidad, el símbolo y la estructura, el significado y la función práctica, apenas pueden separarse incluso en un análisis formal, pues un edificio, por muy tosco que sea y por muy poco que su constructor haya pretendido deliberadamente que dijera, no puede, por su sola presencia, dejar de decir algo. Hasta en las opciones estéticas de material o de proporciones más vulgares, el constructor pone de manifiesto la clase de hombre que es y a qué clase de comunidad sirve. No obstante, a pesar de la estrecha asociación entre la técnica y el arte en la construcción, entre el hacer y el decir, en todo análisis de una estructura arquitectónica las funciones separadas resultan claramente discernibles: los fundamentos, el sistema de drenaje interior o, en épocas posteriores, los sistemas de calefacción y de refrigeración, pertenecen manifiesta y exclusivamente al ámbito de la técnica, mientras que las formas y las magnitudes de la estructura, y los elementos que acentúan su función o subrayan su finalidad a fin de dar placer y sustento al espíritu humano, pertenecen al del arte.

De un lado está la vertiente ingenieril de la construcción: una cuestión de cálculo de las cargas, de asegurarse de que las junturas sean herméticas y los tejados impermeables, de colocar los cimientos de manera tan sólida que el edificio que se apoya sobre ellos no se agriete ni se hunda. Pero del otro está todo el ámbito de la expresión: el intento de utilizar las formas de la construcción de

un modo que transmita el significado del edificio al espectador y al usuario, y que le permitan, gracias a una receptividad más plena por su parte, participar en sus funciones, sintiéndose más cortesano cuando entra en un palacio, más piadoso cuando entra en una iglesia, más estudioso cuando entra en una universidad, más serio y eficiente cuando entra en una oficina, y más ciudadano, cooperativo y responsable, más orgullosamente consciente de la comunidad a la que sirve, cuando recorre su ciudad y participa en la vida multifacética de esta. La arquitectura, en el sentido en que aquí se la presento a ustedes, es el telón de fondo permanente de una cultura, en el que puede desplegarse su drama social ayudando al máximo a los actores. En este ámbito, la confusión y los fines contrapuestos —como los que se han dado en el pasado reciente, cuando los empresarios consideraban sus oficinas como catedrales, o cuando piadosos patrocinadores trataban los edificios universitarios como si fuesen mausoleos privados— provocan perturbaciones en nuestra vida, por lo que es de la máxima importancia que el símbolo y la función arquitectónicos sean conducidos a una armonía efectiva.

Érase una vez la inauguración de una gran sala de cine, y a la primera sesión había sido invitada una selección de ilustres neoyorquinos. Durante al menos diez minutos, pero que dieron la impresión de ser casi una hora, el público fue obsequiado con una sucesión de efectos de luz, con la ascensión y el descenso de la plataforma de la orquesta y con las múltiples formas en que podía correrse y descorrerse la cortina. Durante algún tiempo el público estuvo encantado con el virtuosismo técnico mostrado, pero cuando parecía que no estaba a punto de suceder nada más, comenzó a aburrirse: estaba esperando a que empezara la verdadera función.

La arquitectura contemporánea se encuentra ahora en un estado semejante al de Radio City Music Hall la noche de su inauguración. Nuestros mejores arquitectos rebosan capacidades técnicas y competencia calculada: pero desde el punto de vista del público siguen sin hacer otra cosa que cumplir con los trámites. El gran público sigue esperando a que comience la función. Ahora bien, tanto la función como la expresión tienen su lugar en todos los sistemas de arquitectura. Todos los edificios cumplen una función, aunque solo sea la de proteger de la lluvia o mantenerse en pie

frente al viento. Al mismo tiempo, hasta la estructura más sencilla produce una impresión visual en quienes la utilizan o la miran; de forma inconsciente o deliberada, le dice algo a quien la contempla, y modifica, al menos un poco, sus reacciones orgánicas. Las funciones permanentemente invisibles quedan al margen de la imagen arquitectónica; de ahí que quizá no se considere arquitectura a un edificio subterráneo. Sin embargo, todas las funciones visibles contribuyen en alguna medida a la expresión. En los monumentos sencillos, como los obeliscos, o incluso en estructuras más complejas, como los templos, la función del edificio está subordinada a las finalidades humanas que encarna, y si tales estructuras no deleitan al ojo e informan a la mente, ninguna proeza técnica podrá evitar que pierdan todo significado. Es más, para una obra arquitectónica, la obsolescencia ideológica es más letal que la obsolescencia técnica. En cuanto un edificio pierde su sentido, desaparece de la vista aunque siga en pie.

La arquitectura contemporánea se fraguó en el momento en que se cobró conciencia de que las modalidades anteriores de simbolismo ya no le decían nada al hombre contemporáneo, y que, por el contrario, las nuevas funciones que había aportado la máquina tenían algo especial que decirle. Por desgracia, a la hora de plasmar estas nuevas verdades, la función mecánica ha tendido a absorber a la expresión o, en las mentes más fanáticas, a eliminar su necesidad. De resultas, la imaginación arquitectónica se ha empobrecido en los últimos veinte años hasta tal punto que el reciente diseño galardonado de un gran monumento, producido por uno de los arquitectos jóvenes de mayor talento, no era otra cosa que un simple arco parabólico gigante. Si en sí misma la técnica no podía contar la historia del pionero que atravesó la puerta de entrada al continente, es que en los términos arquitectónicos de nuestro tiempo esa historia no puede narrarse. Esta incapacidad de hacer justicia a las funciones simbólicas y expresivas de la arquitectura llegó quizás a su punto culminante con el diseño del edificio de las Naciones Unidas, donde se ha tratado a un edificio de oficinas como si fuera un monumento, y donde una de las tres grandes estructuras ha sido ubicada de tal modo que desde la mayoría de los accesos al edificio resulta imposible apreciarla.

A estas alturas, son muchos los arquitectos que se han dado

cuenta de esta miseria autoimpuesta: al asimilar las lecciones de la máquina y aprender a dominar nuevas formas de construcción, comienzan a ver que han desatendido las exigencias de la personalidad humana. Al rechazar, con razón, los símbolos anticuados, también rechazaron necesidades, intereses, sentimientos y valores humanos a los que hay que dar libre juego en todas las estructuras completas. Eso no quiere decir, como algunos críticos se han apresurado a afirmar, que el funcionalismo esté condenado al fracaso, sino más bien que ha llegado el momento de integrar las funciones objetivas y las subjetivas para equilibrar las habilidades mecánicas con las necesidades biológicas, los compromisos sociales y los valores individuales. Y para comprender las nuevas perspectivas que se abren ante la arquitectura, primero hemos de hacer justicia al funcionalismo y ver cómo en nuestro tiempo la parte mecánica se confundió con el todo.

Como tan a menudo sucede, el funcionalismo llegó a este mundo como realidad mucho antes de haber sido evaluado como idea. Lo cierto es que durante tres siglos la ingeniería estuvo realizando extraordinarios progresos en todos los ámbitos *salvo* la construcción, y ya iba siendo hora de que el interés por los nuevos materiales y procedimientos técnicos, asociado sobre todo a la utilización más plena del hierro y del vidrio, junto con la producción en masa de unidades estándar, llegase al mundo de la construcción. El funcionalismo desembocó en la creación de máquinas, aparatos, utensilios y estructuras completamente carentes de intención expresiva alguna, pero diseñados con el máximo rigor con vistas a su funcionamiento eficaz. Incluso antes de que la máquina ejerciera su especial disciplina en otros ámbitos de la construcción, el funcionalismo tendía a producir formas geométricas u orgánicas poderosas. Un granero o un pajar o un silo, un castillo, un puente, una nave apta para navegar son todas formas funcionales, con una cierta nitidez de líneas y corrección en las formas, derivadas, como la forma de una gaviota o un halcón, a partir del trabajo que han de realizar. En líneas generales, la gente no deja de contemplar o disfrutar de tales estructuras hasta que deja de utilizarlas, o al menos hasta que se detienen a asimilar el significado de lo que han hecho. Ahora bien, al menos estos edificios poseen la misma cualidad que todas las creaciones

orgánicas: se identifican a sí mismos y por tanto simbolizan la función a la que sirven. Cuando una locomotora de vapor ha sido plenamente desarrollada, por ejemplo, de forma que todas las excrecencias y elementos tecnológicos sobrantes hayan sido absorbidos por un diseño de conjunto, «aerodinámico» como uno casi duda en decir hoy en día, esa locomotora no solo será más veloz que en su forma primitiva, sino que también transmitirá impresión de velocidad. Esta evolución encerraba un mensaje especial para la arquitectura, pues en todos los grandes períodos de ésta sus efectos expresivos se debieron en gran parte a la asimilación y el dominio de estos elementos de ingeniería: la construcción pura.

Una de las primeras personas que comprendió tanto las implicaciones simbólicas como la aplicación práctica del funcionalismo fue un escultor norteamericano, Horatio Greenough. Publicó sus reflexiones, al final de una existencia desgraciadamente breve, tras regresar a Estados Unidos, en una serie de artículos que fueron descubiertos por primera vez (habían estado yaciendo tranquilamente en estantes de biblioteca) por el señor Van Wyck Brooks y que han sido reeditados recientemente. Sin embargo, dado que el espíritu de Greenough marcó profundamente a contemporáneos suyos como Emerson, es muy probable que su contribución fuera abriéndose paso silenciosamente bajo la superficie de la vida estadounidense y que afectara a críticos posteriores como James Jackson Jarves y Montgomery Schuyler, aunque estos no fuesen conscientes de sus orígenes o se olvidasen de reconocer su deuda. Fue Greenough quien, como estudiante de anatomía y también de escultura, llevó más lejos el teorema de Lamarck: la forma obedece a la función. Este principio supone dos corolarios: que las formas cambian al cambiar las funciones, y que las funciones nuevas no pueden ser expresadas por formas viejas. Greenough se dio cuenta de que esto era aplicable a todas las formas orgánicas, incluso a las que había creado el hombre. Reconoció que las obras de arte efectivas de su propia época, las obras primitivas de una nueva era, no eran los especímenes actuales de la decoración ecléctica y la arquitectura ecléctica, sino las poderosas formas viriles que no tenían más vínculos históricos que los que los ligaban a su propia época, de las nuevas herramientas y

máquinas, formas que satisfacían las nuevas necesidades de la vida contemporánea. El hacha norteamericana, el reloj norteamericano, el barco clíper: en todas y cada una de las líneas de estos útiles y máquinas, la necesidad o la función desempeñan un papel determinante. Carecían de ornamentos o de dispositivos decorativos de ninguna clase, salvo quizá en el caso de los mascarones de proa de los barcos supervivientes, pues al igual que el cuerpo desnudo, cuando este se encuentra armoniosamente desarrollado, no necesitaban ornamentos o revestimientos ulteriores para ser bellos. Porque, ¿qué era la belleza? «La promesa de la función».

Tal y como la expresó Greenough, se trataba de una reflexión impresionante y emocionante, y en las mentes de sus sucesores, como el arquitecto Louis Sullivan, que bien podría haber asimilado sus palabras mientras respiraba el aire de su Nueva Inglaterra natal, esta doctrina le ofreció un punto de partida a la nueva arquitectura. Hasta el siglo XX, no obstante, el movimiento rumbo al funcionalismo en la arquitectura siguió adelante prácticamente a pesar del arquitecto en lugar de a través de sus esfuerzos entusiastas. Las grandes construcciones nuevas del siglo XIX fueron con no poca frecuencia obra de ingenieros: el Palacio de Cristal de 1851, el puente de Brooklyn de 1883, la Galería de las Máquinas de París de 1889, fueron todas obras de ingeniería, si bien quedaron algunos vestigios de elementos expresivos tempranos en estructuras tan puras como la obra maestra de Roebling, cuando optó por un arco gótico en los pilares de piedra rematados con los restos de una cornisa clásica.

No obstante, pese a que todas estas nuevas obras tendían hacia una cierta sobriedad, severidad y sencillez, esa cualidad no se debió del todo a los nuevos ingenieros, ni fue tampoco la consecuencia automática de los nuevos procesos industriales. La economía y la sencillez también tienen sus raíces en el espíritu humano. Tras el deseo de desprenderse de las excrecencias simbólicas, de evitar la ornamentación en cualquiera de sus formas, de reducir incluso el habla a sus formas más sencillas y de permanecer callado cuando uno no tiene nada que decir, subyace algo distinto: un sentimiento religioso de la vida al que quienes han escrito sobre arquitectura apenas han hecho justicia hasta la fecha. Lo cierto, sin embargo, es que el nuevo funcionalismo arquitectónico debía algo a un

renovado impulso religioso, el de la Society of Friends, esos sinceros espíritus cristianos que aspiraban a regresar a la sencilla inocencia de la Iglesia cristiana primitiva. Rechazaban la ornamentación de cualquier clase, ya fuera en el vestir o en el hablar, como una ofensa a la pureza de espíritu interior, y su franqueza, su sencillez, su modestia, su severidad y su probidad ejercieron un efecto sobre las costumbres completamente desproporcionado en relación con su número. La sencillez democrática en la forma de vestir y en los modales fueron transmitidos a la arquitectura, solo para desaparecer una vez más en nuestro tiempo a medida que la excesiva complicación tecnológica reemplaza a formas más evidentes de superfluidad simbólica. Ahora diré algo más acerca de este error de la máquina.

A pesar de lo benéfica que era la doctrina de Greenough, también era incompleta, pues en parte no le hacía justicia a esos valores humanos derivados parcialmente, no del objeto y de la obra, sino del sujeto y de la calidad de vida que el arquitecto pretende aumentar. Incluso la función mecánica depende de valores humanos como el deseo de orden, de seguridad y de poder, pero dar por supuesto que estos valores son los que predominan en todo momento y que suprimen la necesidad de cualquier otra cualidad, equivale a limitar la naturaleza del propio hombre a las funciones que sirven a la máquina.

Quizá sería provechoso, llegados a este punto, contrastar la doctrina funcionalista de Greenough con la concepción de la arquitectura que propuso John Ruskin en *Las siete lámparas de la arquitectura.* A diferencia de lo que popularmente se cree, Ruskin sentía un respeto muy saludable por los triunfos funcionales y utilitarios de la era victoriana, e incluso su protesta contra los bárbaros efectos de los nuevos ferrocarriles, aunque la expresara en un tono petulante y a menudo infantil, no era sino la voz de un buen conservacionista que comprendía que la mugre, la suciedad, la erosión del suelo y la contaminación de los ríos no constituían pruebas de eficacia industrial. Ahora bien, Ruskin insistía en que la construcción era una cosa y la arquitectura otra: en su teoría, un edificio solo se convertía en arquitectura cuando la estructura fuera realzada y embellecida con obras de escultura y pintura originales.

Esta teoría de la arquitectura —según la cual la arquitectura debería depender de las contribuciones simbólicas de las artes no arquitectónicas— me parece, en la forma en que la formuló Ruskin, categóricamente falsa, y desde luego, imposible de reconciliar con la concepción del funcionalismo de Greenough. Ahora bien, tiene la virtud de indicar los aspectos expresivos y simbólicos de la arquitectura y subrayar su importancia. La veracidad fundamental de la afirmación de Ruskin aparece en cuanto se sustituye la noción restringida de la pintura y de la escultura aplicada a un edificio por lo demás acabado, por el concepto, más amplio, del edificio en sí como obra expresiva de pintura multimural y escultura arquitectónica. Mediante su elección de materiales, texturas y colores, mediante el juego de contrastes entre las luces y las sombras, así como la multiplicación de los planos y la acentuación, siempre que haga falta, de la escultura o de la ornamentación, el arquitecto convierte de hecho su edificio en una clase de cuadro especial: un cuadro móvil y multidimensional cuyo carácter cambia con las horas y las estaciones, y con las funciones y acciones de los espectadores y habitantes. De manera similar, crea en un edificio una obra escultórica singular, una forma a la que uno no solo puede dar la vuelta sino en la que puede entrar, y en la que el mismo movimiento del espectador a través del espacio es una de las condiciones bajo las que los sólidos y los vacíos de la arquitectura ejercen un poderoso efecto estético que no se encuentra en ningún otro arte. Las más atrevidas innovaciones del escultor Henry Moore son en realidad los lugares comunes estéticos de la arquitectura. Y solo cuando un edificio puede concebirse y modelarse para obtener un grado máximo de expresión empleando los elementos materiales apropiados para la construcción, solo cuando el arquitecto tiene medios suficientes como para jugar libremente con la estructura como un todo, reuniendo el plan y la elevación en una unidad plástica, subrayando sus especiales significados e intensificando sus valores especiales, emerge realmente la arquitectura de la construcción y la ingeniería. En ese momento quedan reconciliados Ruskin y Greenough, la belleza simbólica y la belleza funcional.

Ahora bien, no importa lo rápidamente que cambien nuestros procedimientos técnicos: la necesidad de expresión se mantiene constante en todas las culturas; sin ella, el drama de la existencia no

puede continuar, y el argumento mismo se vuelve vacío y desprovisto de sentido. La vida tiene que poseer significado, valor y metas, o morimos: morimos de pie, con los ojos abiertos pero ciegos, con los oídos abiertos pero sordos y moviendo los labios pero mudos. Y no podemos cobrar conciencia de los significados fundamentales de nuestra propia existencia mediante ninguna duplicación mecánica de antiguos símbolos. Nuestro intercambio con otras épocas solo puede ser de naturaleza espiritual. Todo lo que tomamos del pasado ha de desaparecer en un acto de digestión y asimilación para convertirse en nuestra propia carne y nuestra propia sangre. Cada época, pues, ha de vivir su propia vida. Pero debido a la necesidad de encontrar significado y valor en nuestras propias obras y en nuestra propia época, nuestra civilización no puede prescindir de la arquitectura simbólica más de lo que pudo hacerlo ninguna civilización anterior.

Así sucedió que la expresión simbólica, expulsada por la puerta principal por la doctrina según la cual la forma obedece a la función, volvió a entrar por la puerta trasera. A estas alturas, las teorías expresas de los funcionalistas, de Greenough a Sullivan, de Adolph Loos a Gropius, han conseguido suprimir prácticamente toda modalidad de simbolismo histórico o arcaico. Proclamaron que un edificio contemporáneo no puede ser una imitación de los egipcios, de los griegos, de las eras medieval o renacentista ni tampoco una mezcolanza de todos ellos. Sus nuevas estructuras no eran formas tradicionales renovadas, mejoradas con fontanería y servicios de ascensor modernizados; eran escuetas y limpias, y estaban desprovistas de toda ornamentación superfina. *No obstante, seguían diciendo algo*. No eran meros productos de la máquina; ponían de manifiesto que la propia máquina podía convertirse en objeto de veneración y también que una época que detestaba y desacreditaba los símbolos podía, a pesar de todo, como el protagonista de una obra de teatro olvidada de Eugene
O’Neill,
acabar adorando a una dinamo. Los sentimientos y emociones hasta ahora vinculados a organismos y a personas, a conceptos políticos y religiosos, se orientaban ahora hacia formas maquinales. Estas nuevas formas no solo manifestaban la función, sino que se regodeaban en ella y la glorificaban; dramatizaban los aspectos

matemáticos e impersonales del nuevo entorno. Y hasta cierto punto, los nuevos edificios eran estructuras simbólicas.

Lo que me propongo demostrar es que gran parte de lo que durante la última generación se enmascaró como funcionalismo estricto fue en realidad una especie de fetichismo psicológico cuando no religioso, un intento —si se me permite emplear la trillada frase hecha de Henry Adams—, de hacer que la Dinamo desempeñara las veces de objeto de amor y devoción en lugar de la Virgen. Puesto que tanto el funcionalista auténtico como el fetichista han recurrido al mismo tipo de medios técnicos, a veces se requiere una aguda perspicacia para distinguir al uno del otro a primera vista, aunque con un poco más de familiaridad con el edificio mismo, uno descubre fácilmente si en realidad este se mantiene de pie y funciona bien, o si no es más que un simulacro estético de estructuras que hacen tales cosas. En resumen, quienes degradaron la personalidad humana y sobre todo subordinaron el sentimiento y la emoción al intelecto puro, compensaron su error sobrevalorando a la máquina. En un mundo de sensaciones y fuerzas físicas desprovistas de significado, solo la máquina representaba para ellos las finalidades de la vida. Así fue como esta se convirtió en un símbolo a contemplar, en lugar de un instrumento para utilizar; fue identificada (erróneamente) con la totalidad de la vida contemporánea. Ese error era fácil de cometer, pues gran parte del mundo contemporáneo ha sido fabricado con ayuda de las matemáticas, las ciencias físicas y la invención mecánica; y ninguna construcción honrada de nuestro tiempo puede evitar expresar en alguna medida esa disciplina y reconocer esa inmensa deuda.

Naturalmente, un cierto enfoque unitario, una cierta manera compartida de pensar, una cierta destreza técnica común, ha de subyacer a las formas de nuestra época. No obstante, suponer que la máquina debería dominar de manera exclusiva las formas de la arquitectura del siglo XX, tanto simbólica como funcionalmente, no demuestra la menor comprensión real de los peligros de la mecanización ni de la acuciante necesidad de volver a situar en el centro de todo otras motivaciones o finalidades humanas. La máquina, tratada como un símbolo, sirvió de sustituía del todo. Suponer que los chalets playeros deban parecer buques de vapor,

como hizo Le Corbusier en sus momentos más vulgares, o que un edificio debe parecer un cuadro cubista o una abstracción constructivista, no es un supuesto funcionalista en absoluto. Como símbolo, la máquina podría haber representado adecuadamente a la cultura de la sociedad industrial parcial y unilateral de comienzos del siglo XIX. Ahora bien, en 1951 sabemos, como no se sabía en 1851, que la máquina solo es una expresión limitada del espíritu humano; que esta no solo es la era de Faraday, Clerk-Maxwell y Einstein, sino también la era de Darwin, Marx, Kropotkin y de Freud, de Bergson, Dewey, Schweitzer, Patrick Geddes y A. J. Toynbee. En resumen, la nuestra es una era de investigación psicológica profunda y de responsabilidad social exacerbada. Gracias a los avances en biología, sociología y psicología, empezamos a comprender al hombre como un todo, y ya va siendo hora de que los arquitectos demuestren esa comprensión en términos que no sean los de la economía, la eficacia y la forma mecánica abstracta.

En el universo multidimensional del hombre contemporáneo los intereses y valores subjetivos, las emociones y sentimientos, desempeñan un papel tan grande como el entorno objetivo: la promoción de la vida se vuelve más importante que la proliferación del poder y de los bienes estandarizados, considerados como fines en sí mismos. La máquina no puede representar adecuadamente nuestra cultura más de lo que podría hacerlo un templo griego o un palacio renacentista. Al contrario, sabemos que nuestra obsesión casi compulsiva con el rígido orden de la máquina es en sí mismo un síntoma de debilidad, de inseguridad emocional, de sentimientos reprimidos, de repliegue general ante las exigencias de la vida. Persistir hoy en día en ese culto religioso de la máquina equivale a confesar nuestra incapacidad para interpretar los retos y los peligros de esta época. En este sentido, los escritos polémicos de Le Corbusier, comenzando por su edición de *Hacia una arquitectura*, ejercieron en no poca medida una influencia reaccionaria, más retrospectiva que profética.

Ahora bien, con todo esto no pretendo decir que la doctrina de

que la forma sigue a la función fuera engañosa. Lo falso y especioso fueron las aplicaciones estrechas que se hicieron de esa fórmula. En realidad, el funcionalismo está sujeto a dos modificaciones principales. La primera es que no solo debemos entender la función en sentido mecánico, como algo aplicable únicamente a las funciones físicas del edificio. Desde luego, las nuevas capacidades técnicas y funciones mecánicas requerían nuevas formas, pero también las requerían las nuevas finalidades sociales y las nuevas perspectivas psicológicas. Existen muchos elementos en un edificio, además de los físicos, que afectan a la salud, la comodidad y el placer del usuario. Cuando se tiene en cuenta la personalidad en conjunto, la expresión o el simbolismo se convierten en una de las inquietudes dominantes de la arquitectura; y cuanto más complejas son las funciones a las que hay que servir, más variada y sutil será la forma. En otras palabras —y esta es la segunda modificación— una de las funciones primarias de la arquitectura es la expresión misma.

Por motivos de higiene, por ejemplo, el arquitecto puede calcular el número de metros cúbicos de espacio necesarios para proporcionar aire a un millar de personas en una sala pública; y con ayuda de la ciencia exacta de la acústica —además de un poco de suerte— puede diseñar una sala que permita a todos los presentes escuchar con un máximo de claridad todos los sonidos emitidos en su beneficio. Sin embargo, después de que el arquitecto haya realizado todos estos cálculos, sigue teniendo que sopesarlos con otras consideraciones que tienen que ver con los efectos del espacio y la forma sobre el espíritu humano. En las catedrales de la economía medieval, la comodidad y las buenas propiedades acústicas se sacrificaban de buena gana a la magnificación de la gloria y el misterio, con la finalidad de abrumar a los fieles. En términos de cultura medieval, aquello constituía al mismo tiempo simbolismo efectivo y funcionalismo verdadero. En la sociedad aristocrática estrictamente estratificada del Renacimiento, en la que la música misma estaba subordinada a la exhibición ostentosa de familias de elevada extracción, que buscaban impresionarse unas a otras y al populacho, la ópera palladiana en forma de herradura, con cualidades acústicas pobres pero una visibilidad excelente desde los palcos, también hacía justicia a las funciones del edificio

en lo referente a su importancia social en el marco de esa cultura.

En otras palabras, todos los edificios están condicionados por finalidades culturales y personales además de por necesidades físicas y mecánicas. Un funcionalismo orgánico, en consecuencia, no puede conformarse con una solución mecánica o fisiológica. De ahí que durante la reconstrucción de la Cámara de los Comunes, el señor Winston Churchill insistiera sabiamente en que las plazas disponibles fueran considerablemente inferiores al número real de miembros, con objeto de conservar la cercanía y la intimidad del debate en la Cámara en condiciones normales de asistencia. Esa decisión fue tan sabia como inepta y especiosa fue la ornamentación medieval que la acompañó, a pesar de que un arquitecto contemporáneo original quizá hubiese descubierto una forma de hacerse eco, mediante obras de escultura originales, de las ceremonias y los símbolos tradicionales tan asiduamente conservados en el Parlamento británico, empezando por esa reliquia medieval representada por el mazo del presidente de la Cámara.

La arquitectura de Frank Lloyd Wright se vio sometida a un considerable caudal de descalificaciones críticas arbitrarias durante la década de 1920, cuando la mecanización y la despersonalización se consideraban, gracias a Le Corbusier, como los ingredientes omnisuficientes de la forma contemporánea. No obstante, esas descalificaciones tenían por fundamento las mismas cualidades que convertían a la arquitectura de Wright en superior a la obra de la escuela de Le Corbusier. En la obra de Wright, los elementos subjetivos y simbólicos eran tan importantes como los requisitos mecánicos. Desde sus primeras casas de campo en adelante, tanto el plan como las elevaciones de los edificios de Wright estuvieron impregnados de ideales humanos y de un sentimiento de lo que se le debe a la persona cuyas variopintas necesidades e intereses han de quedar reflejadas por el edificio. Fue la idea misma de lo orgánico, el deseo de abrazar la naturaleza, la que condujo a la introducción del jardín en el interior; fue la idea de la horizontalidad como expresión de la pradera la que condujo a Wright, en sus primeras casas regionales, a hacer hincapié en las líneas horizontales. Así también, en su obra posterior, una figura geométrica, un círculo, un hexágono o una espiral, la expresión de una preferencia humana subjetiva, dan la pauta fundamental para

todo el edificio. En tales casos, como indicó el difunto Matthew Nowicki, la vieja fórmula se invierte: la función sigue a la forma, y es el hombre quien impone sus dictados a la naturaleza.

Ahora bien, cuando se exagera la expresión subjetiva, los resultados no siempre son afortunados, como sucedió en el caso de los edificios renacentistas, en los que la idea del equilibrio axial y la simetría determinaban tanto la planta como el alzado. Sin embargo, decir tal cosa no supone más que reconocer que si las funciones mecánicas, consideradas en sí mismas, no satisfacen todas las necesidades humanas, también las expresiones subjetivas separadas de las consideraciones prácticas pueden tornarse tercas, caprichosas y contrarias al sentido común. En consecuencia, cuanto más sensible a la expresión sea el arquitecto, más capaz resulta de transformar la «construcción» en «arquitectura», y mayor es la necesidad de su conocimiento de sí mismo, su autocontrol y su autodisciplina, ante todo para subordinar su propia testarudez al carácter y los propósitos de su cliente.

A este respecto, la obra de Frank Lloyd Wright no siempre es impecable, pues muy pocas veces tuvo frente a sí a un cliente lo suficientemente fuerte por derecho propio como para resistirse al genio abrumador de Wright de una forma que hiciese justicia a todas las dimensiones del problema. No obstante, en la arquitectura de Wright suele haber algo que resulta evidente: no es la máquina sino la persona humana la que domina. De ahí que la abundancia de diseños de Frank Lloyd Wright esté marcada, no por uniformidad mecánica alguna, sino por una infinita diversidad y variedad, ligadas entre sí por la unidad subyacente de la personalidad harto positiva de Wright, y cualesquiera que sean las críticas de detalle que quepa hacer a sus construcciones —y yo he realizado varias a lo largo de mi vida—, uno descubre que en conjunto destacan entre las estructuras de nuestra época precisamente por conjugar lo mecánico y lo personal. En este caso la forma sigue a la función y la función sigue a la forma, en una interacción rítmica entre necesidad y libertad, entre construcción y elección, entre el yo determinado por el objeto y el objeto autodeterminado. En la utilización fecunda e inventiva de la máquina por parte de Wright, combinada con la negativa a dejarse intimidar por ella hasta el punto de ignorar servilmente sus propias metas, su obra auguraba un futuro en el que

el arte y la técnica estarán unidos de manera efectiva.

Cabe constatar lo difícil que es producir semejantes estructuras, a la vez funcionales en todos sus cometidos y disposiciones y debidamente representativas de sus propias finalidades humanas, a través del examen de un edificio cercano: el nuevo Edificio del Secretariado de las Naciones Unidas. En cierto sentido, ese gran prisma oblongo de acero y aluminio, que es menos un edificio que un gigantesco espejo en el que se refleja el paisaje urbano de Manhattan, representa uno de los logros más perfectos de la técnica contemporánea es tan frágil como una tela de araña, tan cristalino como una capa de hielo y tan geométrico como una colmena. En un momento u otro, en torno a esta estructura estuvieron trabajando casi una veintena de las mejores mentes arquitectónicas e ingenieriles de nuestro tiempo, pero por desgracia, el genio que presidía el diseño era una doctrina arquitectónica demasiado estrecha y superficial como para resolver el auténtico problema. La misma decisión de convertir el edificio del Secretariado en la estructura predominante de este complejo de edificios delata desde el mismo principio una completa indiferencia por el simbolismo, o una lectura muy irónica de la naturaleza y el destino de las Naciones Unidas. En relación con la propia ciudad, un edificio de cuarenta y dos plantas no puede expresar predominio alguno: no es más que otro rascacielos entre un montón de otros rascacielos urbanos, y en realidad parece visualmente más bajo de lo que es en realidad porque la ribera en la que se encuentra desciende abruptamente por debajo de la escarpadura que hay encima. En relación con el Edificio de la Asamblea General, el predominio abrumador del Secretariado es ridículo, a no ser que el arquitecto lo concibiera como una manera cínica de expresar el hecho de que la revolución de los gerentes de Burnham se había producido y que las decisiones reales las toma la burocracia en el Secretariado.

Entonces, ¿este edificio ha sido concebido teniendo estrictamente en cuenta sus funciones como edificio administrativo? ¿Aprovecharon los arquitectos la ocasión de crear, como ejemplo para el resto del mundo, un edificio de oficinas ideal, libres como estaban de las trabas de la especulación inmobiliaria, de solares de construcción restringidos y de la aglomeración metropolitana? Por desgracia, como unidad funcional, el Edificio del Secretariado tiene

menos mérito todavía —suponiendo que eso sea posible— que como símbolo. Esta estructura, como ha explicado el arquitecto en jefe, en realidad está constituida por tres edificios de oficinas separados, cada uno con su propio ascensor y maquinaria de ventilación, amontonados uno encima de otro. En otras palabras, no existe motivo funcional alguno para su altura actual. Con la finalidad puramente estética de crear una superficie de vidrio ininterrumpida para la fachada, hay que gastar tanto dinero en la limpieza de los tímpanos que hay entre las ventanas como en la limpieza de las propias ventanas; y ese elevado coste de mantenimiento, añadido al coste excesivo de la ventilación artificial, acapara ingresos que hacen mucha falta para otros fines. Pero eso no es todo. A fin de crear el efecto estético puramente abstracto de una losa ininterrumpida de mármol en los extremos norte y sur del edificio —y casualmente a fin de dedicar una gran extensión de espacio a los ventanales de los servicios de mujeres, por motivos que nadie consigue explicar— se ha sacrificado alrededor de una cuarta parte del perímetro del edificio, que podría haberse utilizado para proporcionar luz natural a las oficinas. ¿Y cuál es el resultado funcional? Pues que muchas secretarias, en lugar de trabajar en condiciones ideales, como debería ser el caso en un edificio de esas características, lo hacen en deprimentes cubículos interiores desprovistos de luz solar, de aire y de vistas, ventajas de las que podrían haber disfrutado si se hubieran respetado suficientemente las consideraciones funcionales. Qué duda cabe de que eso supone una metedura de pata muy poco respetable a la hora de diseñar espacios de trabajo por parte de una organización que está intentando mejorar la condición de los trabajadores a escala mundial. En un edificio semejante, las malas condiciones de trabajo equivalen al mal simbolismo.

En resumen, los requisitos funcionales sensatos del Edificio del Secretariado fueron sacrificados para otorgar pureza estética a un símbolo que no es tal, a menos que admitamos que el rascacielos es un símbolo elocuente pero involuntario de la perversión general de los valores existenciales que se está produciendo en una civilización en vías de desintegración. El Edificio del Secretariado —o más bien, el complejo de modestos edificios que podría haber constituido el Secretariado— no debería haberse tratado ni como monumento ni

como símbolo, y menos todavía como imitación de un rascacielos comercial neoyorquino. El Secretariado debería de haberse planeado a escala humana, y debería de haber estado subordinado, en su colocación y diseño, al Edificio de la Asamblea. Los edificios de oficinas deberían de haberse diseñado con algo más que palabrería de cara a la galería acerca de la economía y la función mecánica, y ante todo, acerca de las necesidades laborales concretas de sus ocupantes. En lugar de desperdiciar su sustancia en elaborados dispositivos mecánicos introducidos para disimular los inmensos errores del diseño general, los edificios tendrían que haber sido correctamente orientados de cara al sol y al viento, y rodeados de árboles y céspedes que habrían proporcionado un agradable microclima tanto en invierno como en verano, con las debidas consideraciones para los intervalos de recreo e interacción social que a los internos del edificio actual se les niegan. Si se hubieran desviado de los especiosos errores del edificio especulativo neoyorquino —patrón y modelo de la estructura actual—, los arquitectos del Secretariado podrían haber establecido un modelo para todos los futuros edificios de oficinas, en el diseño de los cuales las consideraciones humanas habrían primado sobre el beneficio, el prestigio o el fetichismo mecánico. **[21]**

Concebidas de esta forma, las mismas funciones del Secretariado habrían engendrado el símbolo correcto, uno que estuviera debidamente subordinado al esfuerzo principal de atraer la mirada y elevar el espíritu a través del desarrollo del Edificio de la Asamblea y el diseño y la jardinería del emplazamiento en su conjunto. En lugar de eso, los diseñadores del Edificio del Secretariado sacrificaron no solo la eficiencia mecánica y los valores humanos con tal de obtener una forma abstracta vacía, un concepto geométrico congelado que refleja el vacío y la falta de sentido de la técnica contemporánea, tal y como ahora se la concibe. Desde luego, no transmite nada acerca de las finalidades y valores de una organización universal dedicada a la paz, la justicia y la mejora de la vida humana. En resumen, el Edificio del Secretariado no solo constituye una muestra de la descomposición del funcionalismo sino también un apagón simbólico. Pese a ser mecánicamente novedoso, arquitectónica y humanamente es obsoleto, lo que prácticamente constituye la definición de lo pseudomoderno.

El arquitecto que quizá más se haya aproximado, entre nuestros contemporáneos, a solucionar la cuestión de la función y la expresión, fue el difunto Matthew Nowicki, cuya intempestiva muerte en un accidente de aviación en 1950 supuso una pérdida comparable a la que sufrió la arquitectura cuando John Wellborn Root falleció a una edad igualmente prematura. En el transcurso de unos cuarenta años de vida intensa, Nowicki había atravesado las diversas fases de la arquitectura contemporánea representadas por el cubismo, el funcionalismo mecánico y el *Sachlichkeit*, así como por el «estilo internacional» de Le Corbusier. Firmemente arraigado en nuestro propio tiempo, consideraba la unidad estándar, el módulo, como una disciplina fundamental para el arquitecto contemporáneo, el ingrediente mínimo de la forma. En diseños como el del gran anfiteatro de State Fair Grounds, en Raleigh, Carolina del Norte, que sigue en construcción en estos momentos, utilizó esa típica forma contemporánea, el arco parabólico, para cerrar las filas de enfrente de la tribuna: una hazaña acrobática de gran audacia y belleza adecuada a las funciones que servía.

Sin embargo, Nowicki sabía que todos los edificios tienen que hablar un idioma, y que este idioma ha de ser entendido por la gente que los utiliza. Cuando trabajó en los diseños preliminares de la biblioteca y del museo que había que erigir cerca del State House en Raleigh, tuvo en cuenta el amor y el afecto que los nativos de Carolina del Norte sienten por esa excelente muestra de clasicismo provincial. A fin de llegar a un compromiso con este sentimiento, estuvo dispuesto a emplear iluminación artificial en todos los nuevos edificios para crear una sólida estructura de mampostería que, a su propio modo contemporáneo, prolongase el tema del amado edificio antiguo. Esa muestra de tacto y de comprensión, de simpatía humana, contrastan plenamente con la constante exigencia de Le Corbusier de que las personas sean reducidas a las dimensiones de su propia arquitectura: como el viejo Procrusto, amputaría las piernas o estiraría el alma humanas para hacerlas encajar en la forma que arbitrariamente ha dispuesto para ellas.

Así pues, una vez más, cuando Matthew Nowicki viajó a la India (con Mayer y Whittlesley) para trabajar en el diseño de una nueva capital para el Punjab oriental, no trajo consigo ningún estereotipo

prefabricado de Occidente, sino que asimiló, con la maravillosa sensibilidad y comprensión intuitiva que lo caracterizaban, el modo de vida hindú, simpatizando incluso con la riqueza ilimitada y la complejidad que se ha expresado tradicionalmente en la ornamentación. En los planes íntimos para las unidades de vivienda y vecinales, sobre todo en uno de los esbozos para el propio capitolio, Nowicki plasmó esta riqueza en patrones y planes expresados completamente en la lengua vernácula de la construcción contemporánea, pero que a la vez eran autóctonos con respecto al escenario y que sintonizaban con la personalidad y la vida familiar hindúes.

Rigurosa en sus cimientos físicos, la arquitectura de Nowicki se elevaba por encima de ellos hasta alcanzar el plano de lo social y de lo personal. Gracias a su humildad y su simpatía humana, gracias a su reverencia ante todas las expresiones genuinas de la vida, estaba dotado, como ningún otro arquitecto de su generación quizá, para efectuar una reconciliación más plena de lo orgánico y de lo mecánico, de lo regional y de lo universal, de lo
abstracto-racional
y de lo individual. La arquitectura contemporánea, si esta ha de desarrollarse y crecer, ha de seguir el camino que él empezó a trazar, creando formas que hagan justicia a todos los aspectos del organismo, el cuerpo y el espíritu humanos en su unidad viviente.

El problema de la forma, como se lo he expuesto a ustedes en estos ejemplos, claramente no se puede resolver, ni siquiera en el terreno de la ingeniería, por no hablar ya de la arquitectura, mediante la mera aplicación de la ciencia o tratando la máquina como un fetiche religioso. El problema de la forma tampoco es un problema exclusivamente estético, aunque la estética nos conduzca a una de las cámaras interiores de la personalidad humana, pues una obra de arquitectura orgánica ha de tener en cuenta las necesidades sociales y morales. Cuando hablamos de arquitectura orgánica nos referimos a un sistema de orden capaz de reunir todos estos requisitos en una relación armoniosa y efectiva. Estamos buscando una regla tan amplia que no admita excepciones como lo expresó el profesor de matemáticas francés de Louis Sullivan.

El arte y la técnica, el símbolo y la función, están en vías de

reconciliarse siguiendo esta línea en las mejores obras de la arquitectura contemporánea, y en la medida en que eso está sucediendo realmente hay motivos para esperar que nuestra civilización, que muestra tantos indicios de perturbación, sea capaz de detener la demencial expansión de su poderío sin objeto y de encontrar formas efectivas de reducir a una unidad efectiva las tendencias hostiles y divisivas de la humanidad contemporánea. Pero eso no resultará fácil, y edificios de aspecto tan retrógrado como el Edificio del Secretario de las Naciones Unidas —¡de todos los edificios y en todos los lugares posibles!— constituyen la prueba manifiesta. De ahí que, en mi última conferencia, me proponga examinar los términos más generales para establecer la unidad, no solo entre el arte y la técnica, sino entre todas las facetas escindidas de la vida del hombre contemporáneo, pues a menos que la voluntad de lograr la integración sea universal, ni el arte ni la técnica prosperarán por mucho tiempo.

El arte, la técnica y la integración cultural

CUANDO DI COMIENZO A estas conferencias anuncié que el propósito subyacente era utilizar el desarrollo del arte y de la técnica como un medio para arrojar algo de luz sobre los principales problemas de nuestra más que «interesante» era, y en particular sobre el problema de la integración cultural y personal. La premisa fundamental era que nuestra vida se ha escindido cada vez más en compartimentos estancos cuya única forma de orden e interrelación surge de su inserción en las organizaciones automáticas y los mecanismos que en la práctica gobiernan nuestra vida cotidiana. Hemos perdido la facultad fundamental de los individuos autónomos —la libertad de tomar decisiones, de decir «sí» o «no» en términos de nuestros propios fines— y por tanto, aunque hayamos incrementado inmensamente nuestros poderes a través de un gran desarrollo de la técnica, no hemos desarrollado la capacidad de controlar esas capacidades ni remotamente en idéntica proporción. En consecuencia, los mismos remedios no son sino síntomas ulteriores de la propia enfermedad.

Nuestra técnica se ha vuelto compulsiva y tiránica, dado que no la consideramos como un instrumento subordinado a la vida, y al mismo tiempo, nuestro arte se ha vuelto o cada vez más desprovisto de contenido o abiertamente irracional, en un intento de reclamar un santuario para el espíritu libre de las exigencias opresivas de nuestra vida cotidiana. Las imágenes de los pintores abstractos hacen justicia al vacío y la desorganización de nuestras existencias; las imágenes de los surrealistas reflejan la pesadilla real de la existencia humana en una era de exterminios en masa y catástrofes atómicas. Si no son formas de arte tan puras como sus admiradores suelen creer, al menos nos dicen más acerca del estado actual del mundo que la prensa o la radio. A pesar de que a veces son prácticamente nulos como arte, tales cuadros constituyen valiosos

documentos. Quienes tuvieron ocasión de interpretar estas imágenes a lo largo de los últimos veinte años comprendieron mucho mejor lo que se avecinaba que esos políticos pueriles que se jactaban de su sentido común y de su realismo, y que por tanto no estaban preparados ni para los sacrificios de la guerra ni para la disciplina y las renuncias aún mayores ahora necesarias para alcanzar la paz.

Detrás de mi exposición acerca del símbolo y de la herramienta, del desarrollo de las artes de la máquina y de los peligros del proceso de reproducción cuando no está sometido a control, así como tras mi exposición acerca del símbolo y la función en arquitectura, había un esfuerzo por acceder a un cierto entendimiento de una cuestión decisiva para nuestra época: ¿Por qué nuestra vida interior se ha vuelto tan pobre y tan vacía a la vez que nuestra vida exterior se ha vuelto tan exagerada, y más vacía aún en materia de satisfacciones subjetivas? ¿Por qué nos hemos convertido en dioses tecnológicos y en demonios morales, en superhombres científicos e idiotas estéticos (idiotas, claro está, ante todo en el sentido griego de individuos completamente privados, incapaces de comunicarse o de comprenderse entre sí)? Expongo estas preguntas de la forma más extrema posible, en beneficio de la claridad, confiando en que ustedes proporcionarán los matices que conviertan estos contrastes diagramáticos en verdades practicables, otorgando su debido peso a todos los síntomas de salud, integridad, vitalidad y creatividad todavía visibles en nuestra sociedad.

Las condiciones que he estado intentando sondear en nuestra propia época son, dénse cuenta, exactamente las condiciones opuestas en las que el arte y la técnica tomaron forma originariamente en la sociedad humana, pues en un principio los hombres adoraron al símbolo como una potencia mágica; ya fuese como palabra o como imagen, constituía el núcleo mismo de su humanidad, la condición para que pudieran ir más allá de una inteligencia animal puramente instintiva. Durante un largo período, el símbolo hizo arrogantes a los hombres, e infravaloraron la herramienta y el proceso que esta había impulsado. No obstante, en la actualidad prevalece el mal opuesto. Rebosamos de humildes recelos o de un cinismo fulminante ante el símbolo. Gracias a la desbordante abundancia de nuestros dispositivos de reproducción,

desfiguramos y degradamos al símbolo, y lo tratamos con menosprecio y negligencia, creyendo solo a medias que su empleo suponga alguna diferencia. Por el contrario, sobrevaloramos al instrumento técnico: la máquina se ha convertido en nuestra principal fuente de magia, y nos ha proporcionado una falsa sensación de que estamos dotados de poderes divinos. Una era que ha degradado todos sus símbolos ha convertido a la propia máquina en un símbolo universal: la de una divinidad que hay que adorar. Bajo estas condiciones, ni el arte ni la técnica gozan de buena salud.

El arte, como lo he tratado de definir en estas conferencias, es solo una de las formas en las que el hombre reordena sus experiencias, reflexiona sobre ellas y se las representa a sí mismo, intentando fijar el perpetuo flujo y movimiento de la vida de manera que la experiencia humana pueda desprenderse de ella en el objeto estético, en su perfección y consumación final. ¿Y qué dice el arte en todas sus manifestaciones, desde una canción infantil hasta una sinfonía, desde el rayado de la pared de una cueva a un gran complejo mural como el de Orozco en Dartmouth College? Mediante la obra de arte el artista dice ante todo: «Estoy aquí y en mí la vida ha adquirido cierta forma. Mi vida no debe concluir hasta que haya dominado su significado y valor. Lo que he visto y sentido y pensado e imaginado me parece importante, tanto que intentaré transmitírselo a ustedes a través de un lenguaje común de símbolos y formas, con algo de la concentración, la intensidad, el deleite apasionado que llevo al máximo nivel en mí mismo a través del acto mismo de la expresión. Con la asistencia del arte les entrego, en el presente, la experiencia de toda una vida, las potencialidades de muchas vidas. Estos momentos estéticos dotan a la vida de nuevo significado, y estos nuevos significados intensifican la vida con otros momentos estéticos».

Eso dice el artista. Y aunque los símbolos utilizados en cualquier cultura necesiten tener algún fondo común para poder ser comprendidos y experimentados, cada nueva obra de arte es singular, ya que es la representación, no de los símbolos de otros artistas —eso solo sucede con el arte mediocre e imitativo— sino la expresión singular de un momento creativo de la vida. Gracias a la expresión de una auténtica obra de arte se afirma la bondad de la existencia y se renueva la vida misma. La obra de arte surge de la

experiencia original del artista, se transforma en una experiencia nueva tanto para él como para quien participa de ella, y después, por medio de su existencia independiente, enriquece ulteriormente la conciencia de toda la comunidad. A través del arte el hombre construye un caparazón que sobrevive a la criatura que la habitó en un principio, y que anima a otros hombres a responder de manera similar y a realizar actos de creatividad semejantes, de modo que, con el paso del tiempo, todas las partes del mundo llevan alguna huella de la personalidad humana. El arte así definido no está reñido de ningún modo ni con la ciencia ni con la técnica, pues también estos, como reconoció hace mucho tiempo Shelley, pueden convertirse en fuente de sentimientos y valores humanos. Lo contrario del arte es la insensibilidad, la despersonalización, la falta de creatividad, la repetición vacía, la rutina inane, una vida muda, inexpresiva, carente de forma, desordenada, frustrada y desprovista de significado.

Todo lo que el arte es y hace depende del hecho de que cuando el hombre se encuentra en un estado saludable, se toma la vida en serio, como algo sagrado y potencialmente significativo, y necesariamente se toma también en serio a sí mismo, como transmisor de vida y creador, mediante sus propios esfuerzos especiales, de nuevas formas de vida inexistentes en el mundo natural. Gracias a su capacidad de simbolizar, el hombre reflexiona, representa y reforma hasta el último rincón del mundo, transformando su entorno físico, sus funciones biológicas y sus facultades sociales en un ritual cultural y en un drama llenos de significados imprevistos y obras culminantes. Lo que existe fuera del hombre en tanto naturaleza en bruto, el artista lo interioriza y lo transmuta; lo que existe en su interior, en tanto sensación, sentimiento, emoción, intuición, perspicacia y racionalidad, lo proyecta fuera de sí en formas y secuencias inexistentes en la naturaleza; así pues, la evolución de la cultura humana no está marcada simplemente, como supone el señor Arnold Toynbee, por la transferencia del interés y el poder del mundo exterior al interior, con la consiguiente «eterealización» cada vez mayor de las condiciones de vida: está también marcada por una transferencia de la intimidad del hombre al mundo exterior, con la correspondiente materialización de los poderes subjetivos del hombre, por la

manifestación externa correspondiente de su creatividad interior.

El hombre solo vive realmente en la medida en que transforma y crea a partir de las materias primas de la existencia un universo cuyos significados y valores sobreviven a su experiencia original y trascienden sus limitaciones. Esa es, en esencia, una de las grandes tareas del arte, aunque no esté solo a la hora de desempeñar esa función, ya que se nutre y se desarrolla sobre la base de los demás modos de autoexplicación y percepción cósmica del hombre. Para que el arte desempeñe esa función, sin embargo, es preciso que se dé al menos una condición: que el hombre respete su propia creatividad. En cuanto pierde la fe en su propia importancia y su valor potencial, el hombre se reduce a sí mismo a la condición de un animal que ha perdido la confianza en sus reacciones instintivas elementales y por tanto ha de aferrarse a alguna pauta de orden mecánico más sencilla.

¿Acaso no explica esto por qué el fracaso del arte en nuestra época y la sobrevaloración de la máquina han ido de la mano ni por qué ambos hechos han sido síntomas de una perturbación social e individual más general?

Ahora bien, la desintegración de la cultura occidental contemporánea, tan bien puesta de relieve por la brecha actual entre nuestra técnica hiperrefinada y nuestros primitivos (o infantiles) símbolos estéticos, entre nuestra organización técnica hiperactiva y nuestros egos vacíos y desacreditados, puede interpretarse de más de una forma. Al final de la Primera Guerra Mundial, un filósofo de la historia alemán, Oswald Spengler, intentó ofrecer una explicación universal de los hechos a los que ahora nos enfrentamos, en un libro que vaticinaba, no sin cierta euforia sádica, la ruina del mundo occidental. Spengler dividía el desarrollo de todas las culturas en dos etapas: primero, una etapa humana orgánica, la del florecer de la cultura, en la que las facultades del hombre maduran y el arte prospera como expresión natural de su vida y su creatividad interiores. A esta le sucedía una segunda etapa, árida y mecánica, en la que la vida entra en una curva descendente en la que los hombres se vuelven extrovertidos y exteriorizados, propensos a organizar y crear formas solidificadas de vida, y a generar un cascarón de costumbres y hábitos vacíos que

impiden todo crecimiento ulterior, de manera que, si la civilización que así va tomando forma se prolonga durante mucho tiempo, lo hace entregada a vanas repeticiones, sin nuevos contenidos o significados. En nuestra propia cultura particular, según Spengler, esta tendencia al vacío subjetivo y a la fijeza exterior estaba instigada por el dominio de las invenciones técnicas del hombre occidental; y en la fase final, en la que ya nos encontramos, quienes hubiesen comprendido su suerte renunciarían a la poesía lírica en beneficio de las iniciativas empresariales, y a la pintura y la música a favor de la ingeniería. El suicidio del hombre interior no era sino el preludio de una degradación más general de la vida y un rumbo más general hacia el nihilismo y la autoaniquilación.

Seguramente hoy en día son pocas las personas que leen a Spengler, pero quizá eso se deba a que los tiempos ya se han puesto a su nivel. La profecía de Spengler, según la cual estaba a punto de comenzar una era de cesarismo, que era la parte más escandalosa de su libro en 1920, resultó ser mucho más cierta de lo que la mayoría de sus contemporáneos más racionales, yo mismo incluido, estábamos dispuestos a admitir en aquel entonces, aunque en este sentido Spengler no hacía sino reiterar, con su mal humor habitual, una observación que el gran filósofo suizo de la historia, Jacob Burckhardt, había realizado casi dos generaciones antes en su *Weltgeschichte Betrachtungen*, traducido con el título *Reflexiones sobre la historia universal*. Por otra parte, la noción de Spengler según la cual la era del arte ya había pasado y había llegado el tiempo de la técnica, separada de todos los demás valores humanos, se estaba viendo reflejada de muchas formas en la vida y el pensamiento contemporáneos. Es más, proporcionó cierto consuelo a quienes estaban imponiendo los procesos de una mecanización, centralización y despersonalización cada vez mayores por medio de la agencia de publicidad y la oficina de ventas, la maquinaria militar, la cadena radiofónica, y la gigantesca unidad de producción basada en la cadena de montaje. Quienes estaban cuantificando la vida en interés del poder, el prestigio y los beneficios, encontraron en él una autorización para avanzar por el camino más fácil. La inercia complaciente podía ocupar el lugar de la creatividad. Por desgracia, como consecuencia de esta inercia, la vida misma estaba viéndose obstaculizada y limitada por esa misma expansión. Los

significados de la vida estaban vaciándose cada vez más, y hasta su nueva eficiencia mecánica se volvía más superfina e irrelevante, dado que de tanta abundancia de poder no salían más que crisis económicas mundiales, guerras mundiales, genocidios a escala universal y catástrofes universales. De manera que la etapa final de mecanización y embrutecimiento completo vaticinada por Spengler se encontraba a solo un paso de un imperio igualmente universal de la muerte. Inmerso en ese estado de ánimo, el mundo contemporáneo ha estado perfeccionando su proliferación de autómatas voladores, y sus bombas atómicas y de hidrógeno, mientras daba la espalda a las iniciativas sociales e individuales que podrían desembocar en un orden mundial cooperativo o en un gobierno mundial responsable, las condiciones fundamentales para la paz. Y hasta la fecha, parece que Spengler lleva razón en sus momentos proféticos más negros, pese a que la mejor profecía de todas la realizó Henry Adams mucho antes que él, en una declaración que todos deberíamos sabernos de memoria: «a la velocidad a la que avanzamos desde 1600», escribió Adams a Henry Osborn Taylor, «no se necesitará otro siglo o medio siglo… para invertir el pensamiento. En tal caso, la ley desaparecerá como teoría o principio *a priori* y dará paso a la fuerza. La moralidad se convertirá en policía. Los explosivos alcanzarán una violencia cósmica. La desintegración superará a la integración». La fecha de esta profecía le da una relevancia suplementaria: corría el año 1905.

Ese pronóstico está ahora a punto de hacerse realidad de manera cataclísmica. Pero no voy a detenerme en esta última afirmación, dado que la finalidad de estas conferencias es explorar y comprender las posibilidades de una renovación de la cultura y de la personalidad. Subrayaré, en cambio, los defectos de la interpretación general de Spengler acerca de la evolución cultural humana, por muy certeras que fueran sus intuiciones en algunos aspectos en relación con las fuerzas inmediatas que han estado actuando en nuestra propia época. Lo cierto es que la división que establece entre la cultura y la civilización, entre lo orgánico y lo mecánico, entre (según nuestros términos de referencia inmediatos) el arte y la técnica, traslada al principio y al final del ciclo cultural procesos que en realidad obran continuamente en todas las etapas.

Solo una mirada muy sentimental podría dejar de ver en la exuberante hipertrofia de las fortificaciones medievales y renacentistas, por ejemplo, o en el hiperdesarrollo de la armadura medieval, la misma exageración en las capacidades técnicas a expensas de la vida que el desarrollo excesivo de los trenes subterráneos y de las autopistas de carriles múltiples y las bombas atómicas ha supuesto en nuestra civilización actual. Solo un dogmático muy obstinado podría dejar de ver en el comportamiento de la gran mayoría de los londinenses ante los bombardeos —a diferencia de lo que había pronosticado Spengler— la cobardía anodina y el pacifismo de unos habitantes de las megalópolis que habían renunciado a la vida, sino las mismas cualidades heroicas de abnegada valentía que asociamos al florecimiento de la era caballeresca. Y si esto es cierto hasta en la guerra y en la ingeniería, lo es igualmente en otras cien facetas de la vida. Lo cierto es que lo orgánico y lo creativo, lo mecánico y lo automático, están presentes en todas las manifestaciones de la existencia, y ante todo en el propio organismo humano. Si tendemos a exagerar una fase y a prestar atención insuficiente a la otra, no es porque la civilización se desarrolle inexorablemente de este modo, sino porque debido a una base filosófica de creencias fundamentalmente falsas, hemos permitido que se quiebre nuestro equilibrio, y no hemos recuperado ese equilibrio dinámico imprescindible para que florezcan las funciones superiores, las que fomentan el arte, la moralidad y la libertad. Esta falta de equilibrio puede darse en cualquier fase de desarrollo y a veces los responsables de este mal, como he señalado, son la hipertrofia de la vida interior, la proliferación excesiva de símbolos y las demandas excesivas de la subjetividad. En nuestra época, sin embargo, padecemos fundamentalmente a raíz de la licencia ilimitada que hemos otorgado a la máquina.

Aquellos que se tomaron en serio la tesis de Spengler —y muchos de los que nunca oyeron hablar de ella la asumieron en la práctica— estaban preparándose de hecho para el suicidio, pues estaban otorgando significado y valor a solo una parte del entorno, a un solo proceso y función, a un solo aspecto de la personalidad humana. Esa parte, con independencia de lo mucho que se la magnifique o se la dote de energía, nunca puede llegar a ser un sustituto adecuado para el todo. Si las realizaciones técnicas fueran

capaces por sí solas de absorber el interés humano y de expresar creatividad, si la máquina fuera en realidad la única fuente de valor respetable para el hombre contemporáneo, eso supondría el encogimiento y la atrofia de sus actividades biológicas, sociales e individuales. En un mundo semejante, estas se volverían fútiles y carentes de objeto, e incluso en caso de subsistir, como por supuesto tendrán que hacerlo de algún modo, se verían sujetas a la misma clase de especialización y segregación que, a largo plazo, supondría su extinción.

Durante la última generación, hemos visto cómo ocurría algo semejante entre los pintores. Para empezar, una perturbadora ausencia de los símbolos de la vida y una proliferación igualmente perturbadora de imágenes de desorganización y destrucción: edificios en ruinas, paisajes devastados, figuras deformes como las de las mujeres barbudas o dotadas de plumeros en lugar de rostros de Max Ernst, figuras cadavéricas diseccionadas por barbazules estéticos. No hay que culpar al pintor por crear estos símbolos. Aunque solo fuera en función de su aguda sensibilidad ante las corrientes emocionales de su época, tendría que poseer unos poderes espirituales de dimensiones descomunales —o la facultad de replegarse al interior de sí mismo y encerrarse allí— para poder producir algo distinto. Permítanme subrayar esta afirmación con un ejemplo histórico. Sin duda Peter Brueghel el Viejo y Francisco José de Goya fueron dos de los pintores más sanos que jamás vivieron: se trataba de dos espíritus fuertes, saludables y bien equilibrados. Sin embargo, ambos vivieron en una era de desintegración, y dado que fueron lo bastante sinceros como para enfrentarse a todas las facetas de su experiencia, los dos produjeron cuadros surrealistas del género más macabro, en los que registraron los horrores de la guerra, del hambre, de la miseria y de la tortura, de los que habían sido testigos y sobre los que habían reflexionado infinidad de veces. Afortunadamente para ellos, para sus contemporáneos y para nosotros, además del Infierno también conocieron el Cielo: los placeres del amor erótico, la paternidad, el trabajo honrado en sintonía con la naturaleza, el júbilo del cazador, del labrador y del campesino en la época de la cosecha. Así pues, pese a que registraron con sensibilidad las degradaciones de su tiempo, siguieron siendo capaces de dar testimonio mediante su arte de una

vida más plena y mejor.

Nuestra época, por desgracia, todavía no ha producido muchos Brueghel o Goyas en el campo de la pintura. El arte saludable de nuestro tiempo es o el fruto mediocre de individuos demasiado fatuos o complacientes como para ser conscientes de lo que le viene sucediendo al mundo, o la obra de reclusos espirituales casi tan retirados de este como los tradicionales ermitaños hindúes o cristianos, unos artistas que se bañan tranquilamente en las fuentes de la vida tradicional, pero que evitan las corrientes poderosas y turbias de la existencia contemporánea, que podrían derribarlos o arrastrarlos consigo. No cabe duda de que estos artistas ganan en pureza e intensidad debido a ese aislamiento; pero por la misma razón, pierden algo de fuerza y de amplitud de atractivo en general. Marsden Hartley entre la generación más veterana, o Morris Graves en nuestros tiempos, podrían ejemplificar este arte autosuficiente y pletórico de símbolos de la vida, rebosante de sensibilidad en el caso de Graves o aglutinado por una compostura interior en el de Hartley, y que apunta a experiencias de ternura, pasión y amor profundamente experimentadas y meditadas, todas ellas cualidades preciosas en una era lúgubre e insensible. El hecho de que tales artistas vivan y subsistan tranquilamente es buena señal en sí misma, aunque no desvele nada acerca de nuestra evolución social ulterior, ya que ese género de artista siempre ha encontrado un recoveco en el que prosperar en las condiciones personales o sociales más desfavorables.

Lo que estos artistas independientes ponen de manifiesto es la inquebrantable determinación de la vida por alcanzar su plenitud, como creo que dijo Amiel «hasta en condiciones de la máxima oposición por parte de fuerzas exteriores». Ahora bien, existen otros indicios de reabastecimiento del espíritu y de renovación en el arte, que constituyen signos de índole más positiva. Durante la última generación, el arte se ha apoderado de un territorio mayor en nuestras escuelas, al menos hasta llegar a la enseñanza secundaria, evolución a la que sin duda contribuyó indirectamente el fomento general del arte durante la década de 1930 por parte de la Works Project Authority. Pese a todos los estragos de la mecanización, miles de jóvenes son ahora capaces de esculpir y de pintar, de actuar, de cantar y de tocar en una orquesta con una exuberancia

creativa y una habilidad técnica que sus predecesores nunca tuvieron ocasión de desarrollar. Aunque quizá los resultados de todo ello sean más evidentes en música que en las artes gráficas y plásticas, comienzan a manifestarse en todas partes.

Quizá el principal obstáculo a la creación ulterior resida en que en la actualidad el propio arte contemporáneo se ha convertido en la forma académica aceptada, en que la moda de idealizar el orden mecánico, o de simbolizar la degradación y la frustración esquizofrénica, se ha convertido a su vez en poco menos que en el sello distintivo del gusto sofisticado. En nuestra época, un pintor que diera muestras de cierto grado de vigor, comparable a un Rubens o a un Renoir, difícilmente lograría evitar ser tachado de mediocre, pero sospecho que eso significa que nuestros símbolos llevan un poco de retraso con respecto a las nuevas realidades que deberían de estar abriendo a nuestra percepción. Si se fijan ustedes en la forma en que los jóvenes se enamoran, se casan y, sin demora, antes de los nueve meses previstos, tienen hijos —aunque estén sujetos a la posibilidad de amargas rupturas y largas ausencias, por no hablar del espectro de catástrofes más espeluznantes— quizá estén de acuerdo conmigo en que la vitalidad latente de nuestra sociedad aún no ha sido representada de manera adecuada en ninguna forma de arte. Pues el gran drama de la vida contemporánea está representado por el esfuerzo por superar la desunión y la desintegración, por recobrar la iniciativa de vivir, no mediante el aislamiento sino mediante la inmersión, no a través del repliegue ante las fuerzas que amenazan la vida, sino conquistándolas.

Nuestro fracaso hasta la fecha a la hora de recobrar la iniciativa para el espíritu humano, nuestra incapacidad general para producir símbolos que ayuden a restablecer nuestra compostura interior, confirmar nuestros deseos ocultos y dotar de viabilidad a nuestras esperanzas defraudadas, nuestra incapacidad de salir del Pantano del Desaliento a lo Bunyan en el que todos nos debatimos… todos estos fracasos no son privativos del arte, sino que afligen de forma similar a casi todas las demás actividades. En un mundo cuya necesidad de paz, fraternidad y cooperación planetaria es ahora prácticamente absoluta —puesto que un movimiento en falso podría provocar la rápida ruina de la civilización en conjunto— la mayor

parte de nuestras acciones colectivas deliberadas, a ambos lados del telón de acero, van en la dirección del aislamiento, la incomunicación y la destrucción. Nos hemos sometido, incluso en los países democráticos, a la rendición incondicional de los aspectos superiores de la vida humana, a saber, la justicia, el arte, el amor, la verdad, el sentimiento fraterno, y hemos elevado a posiciones de mando a todos los aspectos inferiores de la existencia colectiva —el tribalismo, el odio irracional, la brutalidad, la autoafirmación patológica y la autoadoración—, todos ellos piadosamente enmascarados como obligaciones patrióticas. El autómata y el Ello, la máquina incontrolada y la bestia primaria, se han apoderado de la esfera normal de la personalidad. En un intento de compensación desesperado, otorgamos los atributos de la personalidad a una figura dictatorial singular, el equivalente contemporáneo del Emperador Salvífico que apareció por vez primera en Grecia durante el siglo III
a. C.
, en una época de desintegración similar. Solo el Líder se convierte entonces en una persona real. Solo él es libre de tomar decisiones; solo él puede obedecer a sus impulsos más íntimos; solo él puede zafarse de la multitud y desafiar a las normas y a las rutinas; solo él puede hablar libremente, sin censura, como quien está dotado de autoridad. De manera vicaria, las masas engañadas atribuyen al líder los sentimientos, las emociones y la capacidad de tomar la iniciativa, que han dejado extirpar de sus propias vidas sin sentido. ¿Acaso no es esa la verdadera relevancia psicológica del poder casi sobrenatural ejercido por un Mussolini, un Hitler o un Stalin, y que ha vuelto a ponerse en primer plano en nuestro país, cínico, mecanizado y desmoralizado, en la persona de un héroe militar de unas dimensiones humanas muy ordinarias al que sus fieles más convulsos han proclamado como nada menos que un dios? Este reconocimiento vicario del papel de la personalidad conjuga tanto la afirmación como la negación de la primacía del individuo, pues a fin de ejercer semejante poder, un individuo aislado ha de tener tras su solitario Número Uno un largo cortejo de ceros. La misma existencia de estas reafirmaciones irracionales de la persona solo puede aumentar la intensidad y la persistencia de nuestra actual búsqueda de canales más normales para el ejercicio de estos

atributos.

Desde luego, el estado actual de nuestra civilización no tiene muchas probabilidades de perpetuarse solo. Si el hombre contemporáneo no recobra su integridad y su equilibrio, si no recupera su creatividad y su libertad, será incapaz de contener las fuerzas destructivas que en la actualidad conspiran de forma casi automática para destruirle, e incluso si consiguiera mantenerlas a raya, si continúa avanzando por el camino actual, acabará perdiendo el juicio por completo. Apenas haría falta un poco más de entrega a las máquinas ya existentes, un poco más de degradación del ser humano, un poco más de desprecio por la vida y sus valores, para que el hombre contemporáneo, a fuerza de aburrimiento y carencia de propósitos, cuando no de malicia destructiva, desencadene sus armas de exterminio total. Puede hacerlo, pese a que todo el mundo sepa, como observó en 1945 el general Douglas MacArthur y ha vuelto a repetir últimamente, que en una Tercera Guerra Mundial no puede haber victoria para ninguno de los bandos. Ni victoria ni paz. Si nuestro actual estado de desequilibrio se prolonga, con «el arte degradado y la imaginación negada», la sociedad actual, pese a todas sus capacidades de organización, precipitará su propia ruina. Si se le concediera un poco más de tiempo, ni siquiera haría falta una guerra para convertir en realidad esta negación de la vida. Un estado de enemistad crónico, una «guerra gélida» prolongada durante una generación, bastaría para producir el mismo resultado. Y entonces, ¿qué sería de nuestros triunfos en el ámbito técnico?

En cuanto la vida queda completamente desprovista de valor, en cuanto el bien y el mal dejan de existir en nuestras mentes, junto con el arte y sus felices símbolos, cuando esto sucede, ¿por qué debería nadie esforzarse por alcanzar la competencia técnica, como si el poder, por inmenso que fuera, pudiera tener valor en un mundo sin valor? Las palabras fatales que querrían hacer caer al empresario, al ingeniero y al soldado en el mismo basurero que el artista y el poeta ya han sido pronunciadas. De las alcantarillas surge la cínica pregunta: «¿Y qué?». A menos que uno crea que la vida trasciende todos sus instrumentos y mecanismos, no hay respuesta a esa pregunta. La irracionalidad, la criminalidad, el nihilismo universal y el suicidio: avanzaremos por ese camino hasta

que nuestras potencias interiores vuelvan a florecer lo suficientemente como para dominar la máquina que hemos engendrado. Para evitar un final trágico, hay que restituir a la persona humana al centro del escenario, no en calidad de coro ni de espectador, sino en calidad de actor y héroe, más aún, en calidad de dramaturgo y demiurgo, convocando a las fuerzas de la vida para que tomen parte en un nuevo drama.

Así llegamos a nuestra última pregunta. Entonces, ¿no existe ninguna alternativa humana y vivificante al proceso actual de mecanización impotente y materialismo sin objeto? Sí; creo que existe una alternativa viable que forma parte de la naturaleza misma del ser humano, pues esta posee otras muchas capacidades además del don de explotar la curiosidad científica, de trabajar con regularidad y de fabricar máquinas. Es más, creo que al llegar a un punto decisivo haremos una serie de nuevas elecciones, tan deliberadas como las que convirtieron a la máquina en un factor dominante en nuestras vidas, y que si hacemos estas elecciones a tiempo para evitar el desastre suscitaremos una renovación general de la vida. Los cambios colectivos de esta naturaleza no son el resultado repentino de ningún *fiat* dictatorial: son el resultado acumulado de multitud de decisiones cotidianas que surgen de nuevos enfoques, nuevos conjuntos de valores y una nueva filosofía. Al final convergen en un nuevo plan de vida que una multitud de personas ya ha esbozado parcialmente y confirmado mediante la experimentación práctica, y ya en la actualidad podemos ver que muchas de estas elecciones y compromisos se están llevando a cabo. La persona humana está volviendo de nuevo al centro del escenario.

En ningún lugar resulta más evidente este cambio que en la industria contemporánea. En ese ámbito, pese a que la proliferación de nuevos inventos y dispositivos técnicos ha superado nuestras capacidades de asimilación racional, se ha producido al mismo tiempo un desplazamiento del interés del proceso mecánico hacia el operario humano en todos los sectores en los que el automatismo no ha tomado completamente el control. Tanto la experimentación psicológica como la experiencia práctica han demostrado el hecho —probado elocuentemente por primera vez por los ahora célebres experimentos de Hawthorne del profesor Elton Mayo— de que ni

siquiera la eficiencia mecánica es solo cuestión de ingeniería: puede aumentar o disminuir debido a tensiones y expresiones puramente emotivas. Una elevada eficiencia mecánica por hora de trabajo, cuando engendra antagonismos que aumentan la incidencia de las enfermedades y los accidentes, o que provocan huelgas, puede dar lugar a un bajo rendimiento por año laboral, si se tienen en cuenta todas las interrupciones. Y mientras que la ciencia y la técnica que surgió en el siglo XVII tenían como el secreto mismo de su método el desplazamiento del ser humano, la reducción de la persona a una pieza mecánica, la ciencia y la técnica del futuro recurrirán en un grado cada vez mayor a métodos de pensamiento simultáneo y de integración multidimensional que volverán a poner en primer plano al hombre en su integridad.

No es el menor de los asombrosos cambios que se han producido en la última generación la aguda atención otorgada a las cualidades estéticas de los productos, junto con una atención especial al orden y la elegancia del entorno industrial, de modo que la arquitectura de un taller de fabricación de automóviles, una fábrica de aviación o un laboratorio de investigación industrial suelen tener un nivel más elevado de logro arquitectónico que la mayoría de las viviendas de clase media. La motivación que subyace a esta preocupación por la forma suele ser la muy estrecha y a veces categóricamente especiosa búsqueda del atractivo comercial: quizá no sea casualidad que uno de los mayores patrocinadores del arte contemporáneo haya sido la Container Corporation, ni tampoco que la mayor parte del trabajo fútil que se ha realizado en el ámbito del diseño industrial haya estado destinado, no a mejorar la organización funcional de un automóvil o de una máquina de escribir, sino a envolver el producto acabado en un paquete más pulcro o, más a menudo, más llamativo y chillón. Con todo, independientemente de que su motivación sea mezquina o sensata, este impulso permite que afloren en la práctica cualidades e intereses humanos rotundamente desestimados por la ideología puramente cuantitativa de la máquina. Como dijo Emerson cuando las ciudades mineras del Oeste empezaron a importar pianos, «cuantos más pianos, menos lobos». Lo mismo cabe decir de esta nueva atención a la forma y al atractivo estético de los productos de las máquinas; cuanto más arte pueda integrarse en la máquina, menos necesidad habrá del arte

como mera compensación. Esto forma parte de una influencia humanizadora más general que comienza a restablecer una relación personal, de
tú-a-tú
, como la habría calificado Martin Buber, hasta en los ámbitos más mecanizados e impersonales, por no decir brutales.

Todo esto significa que una cordialidad confuciana, cuando no cristiana, está regresando hasta a las fábricas u oficinas más rutinizadas, y que los hombres, en lugar de sentirse excluidos y denigrados por los logros de la máquina, se sentirán cada vez más liberados por ellos, de manera que todas nuestras operaciones mecánicas, en lugar de estar orientadas hacia la producción de la máxima cantidad compatible con el beneficio, se orientarán hacia una vida lo más plena posible tanto para el individuo como para la comunidad. En un orden semejante, seremos capaces de limitar y simplificar los productos de la máquina, no solo de elaborarlos, ampliarlos y multiplicarlos. En caso necesario, desmantelaremos nuestras cadenas de montaje a fin de recomponer a los seres humanos que han estado aparejados a ellas. Sin duda, nuestras máquinas se volverán más exquisitamente funcionales y eficientes, pero por eso mismo y en función de ese progreso ulterior, tendrán que ocupar un lugar más pequeño en nuestra vida actual. Las oportunidades para la elección cualitativa y el control cuantitativo aumentarán.

No saquen la conclusión a partir de estas observaciones de que estoy abogando a favor de la aprobación de una ley para la abolición de las máquinas, o de que esté proponiendo una moratoria de treinta años, digamos, en la investigación en el ámbito de las ciencias físicas. Si la experiencia pasada sirve de orientación, en un país como Estados Unidos tales medidas solo provocarían ingeniosas modalidades de contrabando y de crimen organizado que incrementarían el formidable poder que ejercen los elementos criminales que ya controlan una fracción mucho mayor de lo tolerable de nuestra vida. Lo que estoy sugiriendo es una posibilidad muy distinta y mucho más efectiva, algo que, en caso de llegar demasiado lejos, podría incluso destruir nuestro aparato mecánico y nuestros laboratorios científicos de una manera mucho

más devastadora y desembocar en pérdidas más irreparables que un número cualquiera de bombas atómicas. Ese cambio supone nada menos que un cambio de rumbo en la dirección de todo el organismo y de la personalidad en conjunto, una transformación de los valores, un marco filosófico nuevo y unas nuevas costumbres de vida. Tal cambio se ha producido muchas veces antes en la historia: el caso más notable fue el de Roma, cuando el mundo clásico cayó bajo la influencia del modo de vida cristiano. Como recordarán, cuando ese cambio se produjo, la gente dejó de construir las imponentes obras de ingeniería que habían hecho célebre a la antigua Roma, los viaductos y acueductos, los alcantarillados y las carreteras alquitranadas; comenzó a construir iglesias y monasterios. Dejó de dedicarse al conocimiento empírico, y se volvió hacia la teología y el misticismo. Dejaron de ser usureros y extorsionadores, de especular con las necesidades cotidianas de los hombres, y comenzaron a comprar y vender a un precio justo. Sobre este nuevo fundamento, construyeron una gran civilización y representaron un gran drama colectivo que llegó a su punto culminante durante el siglo XIII.

¿Creen quizá que esto no puede volver a suceder? Se trata de una creencia pintoresca para una época que cree que lo único absoluto que existe es el cambio, pues ¿por qué debería la gente que sostiene este punto de vista creer que su propio esquema de vida, construido tan exclusivamente en torno a la máquina, es inmune a los procesos que su filosofía considera situados más allá del control humano? En treinta años escasos, nuestro mundo ya ha regresado a una barbarie que en el siglo XIX era impensable para todos salvo un puñado de pesimistas amargados. Esto no lo digo para alarmarles más e incitarles a extraer más siniestras conclusiones spenglerianas, sino para ofrecerles una nueva esperanza sobre la base de este mismo fundamento, pues si este puede ir hacia atrás, a través del pecado, el error y la malicia deliberada, también puede ir hacia delante a través de iniciativas humanas más benévolas y constructivas. En otras palabras, no somos prisioneros de la máquina, o si lo somos, fuimos nosotros quienes construimos la prisión, establecimos sus reglas y nos nombramos carceleros a nosotros mismos: es más, incluso nos condenamos a cadena perpetua en este lúgubre lugar de encierro. Ahora bien, los muros

de esta prisión no son eternos. Lejos de haber sido dictadas por la naturaleza, como acostumbran a querer convencerse a sí mismos los fieles más devotos de la máquina, son el desenlace de la imaginación humana concentrada en un aspecto particular de la existencia, y pueden ser derribados tan rápidamente como las murallas de Jericó, en cuanto el espíritu humano haga sonar su trompeta y otorgue la primacía no a las cosas sino a las personas.

El gran tema de nuestra era es la renovación de la vida, no el dominio ulterior de la máquina en formas cada vez más congeladas y compulsivas. Y el primer paso para cada uno de nosotros consiste en tomar la iniciativa y recobrar nuestra propia capacidad de vivir, en desconectarnos lo suficientemente de la rutina cotidiana como para convertirnos en personas dignas y autónomas. En resumen, hemos de tomar *las cosas* en nuestras propias manos. Antes de que el arte pueda rectificar a gran escala los estragos de nuestra técnica unilateral, hemos de adoptar un estado de ánimo en el que el arte se vuelva posible, sea como creación o recreación: ante todo, hemos de aprender a detenernos, a guardar silencio, a cerrar los ojos y esperar.

Uno de los espíritus verdaderamente originales del siglo XIX, un gran lógico, el abate Gratry, abogó, como acto de higiene mental, por dedicar media hora al día —media hora, no más— a retirarse completamente del mundo, sin utilizarlo siquiera como lugar desde el que pensar tranquilamente, sino despejando nuestra mente de todas las cargas y presiones, de manera que, como lo expresó él, Dios nos hablase o, si prefieren ustedes expresar estas cuestiones en términos naturalistas, de forma que sus potencialidades ocultas, sus procesos inconscientes soterrados, tengan ocasión de salir a la luz. Lo cierto es que Dios no habla muy a menudo, pero en sí mismo este acto de desconexión, incluso cuando no produce ningún resultado inmediatamente visible, es una de las primeras iniciativas provechosas para reafirmar la primacía de la persona. Mahatma Gandhi, que además de un político astuto fue un santo, solía pasar todas las semanas un día entero en total retiro y silencio, y quizá ningún hombre de su época ejerció tanta influencia sobre sus contemporáneos apoyándose en un aparato político tan reducido.

En cuanto hayamos establecido la costumbre de mirar en

nuestro interior, de escucharnos a nosotros mismos y de responder a nuestros propios impulsos y sentimientos, no nos dejaremos convertir tan fácilmente en víctimas de emociones y afectos incontrolables: la vida interior, en lugar de ser un vacío enorme o una pesadilla espantosa, estará abierta a ser cultivada, y tanto en la conducta individual como en el arte nos llevará a relaciones más fructíferas y amorosas con otros hombres, cuya profundidad oculta convergerá, a través de los símbolos del arte, con la nuestra. Llegados a este punto, podemos volver a nutrir la vida más intensamente también desde el exterior, abriendo nuestras mentes a cada contacto, visión y sonido, en lugar de anestesiarnos continuamente frente a gran parte de lo que sucede a nuestro alrededor debido a su insignificancia y su ausencia de relación con respecto a nuestras necesidades interiores. Gracias a semejante autodisciplina, con el tiempo controlaremos el tempo y el ritmo de nuestros días: controlaremos la cantidad de estímulos que nos afectan, de manera que las cosas que hagamos reflejen nuestros objetivos y valores como seres humanos, no los objetivos y los valores superfinos de la máquina. Al principio, avanzaremos con lentitud y nos sentiremos perpetuamente frustrados, porque nuestras costumbres representarán un desafío —y no solo un desafío sino una afrenta— a las de nuestra comunidad. Sin embargo, hasta las negativas e inhibiciones más pequeñas contribuirán a devolver la iniciativa al espíritu humano, y con el tiempo podremos hacer elecciones más positivas, no solo limitarnos a rechazar lo irrelevante, lo trivial y lo repetitivo, sino afirmar con vigor renovado todos los bienes significativos de nuestra época, porque incluso cuando esos bienes lleguen hasta nosotros exclusivamente con ayuda de la máquina, seremos nosotros quienes los dominemos, quienes reflexionemos sobre ellos y quienes los disfrutemos.

Lo que en realidad estoy diciendo es que los problemas sobre los que hemos indagado en los ámbitos particulares del arte y de la técnica ejemplifican situaciones de mucho mayor calado dentro de la sociedad contemporánea y que, por tanto, no podemos solucionar estos problemas hasta que hayamos elaborado una filosofía capaz de reorientar a esta sociedad, de desplazar a la máquina y de restablecer al hombre en el centro mismo del universo como intérprete y transformador de la naturaleza, como creador de una

vida significativa y valiosa que trascienda tanto la naturaleza en bruto como su propio yo biológico original. El hombre no es solo una criatura del aquí y del ahora: es un espejo de la infinidad y de la eternidad. Mediante sus experiencias de la vida, a través de sus artes, ciencias, filosofías y religiones, el mundo en bruto de la naturaleza accedió a la autoconciencia y la vida encontró un tema para la existencia más allá de la transformación orgánica infinita y la reproducción biológica sin fin. Cuando el hombre deja de crear, deja de vivir. A menos que aspire sin cesar a superar sus limitaciones animales, regresa a la condición de una criatura inferior a cualquier bestia, pues en ese momento su creatividad suprimida se apoderará de todas sus funciones animales con irracional violencia. Puesto que la integridad y el equilibrio son las condiciones mismas de la supervivencia —no menos que de la creación y la renovación—, estos conceptos han de reemplazar a una filosofía basada en el aislamiento, la especialización, el desplazamiento de lo personal y el énfasis unilateral en lo externo y lo mecánico.

Hace casi medio siglo, un gran ser humano, William James, dio una serie de conferencias aquí en Columbia, y en el transcurso de esas conferencias intentó reunir y reconciliar las esferas separadas de la personalidad contemporánea: el empirista y el idealista, el científico y el hombre religioso, el descubridor de hechos y el creador de formas, o como lo expresó él, el de mentalidad dura y el de mentalidad tierna. Esas conferencias, que publicó en un libro titulado *Pragmatismo*, no lograron complacer a ningún grupo en particular, y es más, fracasaron en su propósito de lograr una verdadera unión, porque en conjunto James se alió con el llamado grupo de mentalidad dura, y porque quiso reducir los privilegios de la mentalidad tierna —el privilegio de la fe en los ideales, los valores y la existencia de Dios— a un reducido ámbito en el que la certeza, o al menos la probabilidad en el sentido «duro» de la expresión, estuviese más allá de la demostración experimental. Por mucho que adore a William James como hombre, y por mucho que haya aprendido de sus grandes destellos emersonianos, que a menudo trascienden las limitaciones de su filosofía, hace mucho tiempo que soy crítico ante semejante solución parcial, que constituye una síntesis unilateral. Ahora bien, donde la mente

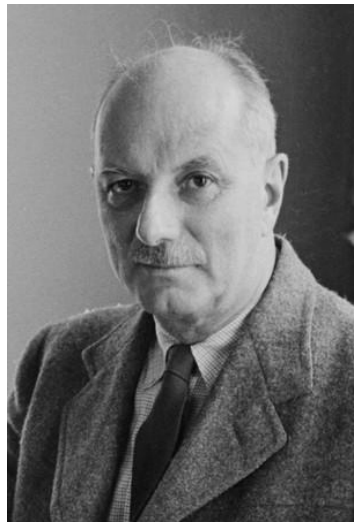
ricamente cualificada de James fracasó, desde luego resultaría bastante atrevido por mi parte tener la esperanza de poder triunfar, en el marco de media docena de conferencias, a la hora de ofrecerles a ustedes incluso un esbozo superficial de una filosofía más omniabarcante y adecuada. No obstante, me pareció mejor fracasar en la realización de un intento tan incompleto, siempre y cuando me enfrentase honradamente a la actualidad concreta del arte y de la técnica, que triunfar presentando una fórmula más estrecha que, en última instancia, habría dejado sin explicitar el problema principal, además de no resolverlo. La última palabra de uno no es más que un comienzo.

Así pues, permítanme recapitular. Al regresar a las formas más tempranas de arte y técnica descubiertas por la investigación antropológica, señalé que el hombre fue desde el mismo comienzo a la vez un fabricante de símbolos y de herramientas, porque tiene necesidad tanto de expresar su vida interior como de controlar su vida exterior. Sin embargo, la herramienta, en otro tiempo tan receptiva a la voluntad humana, se ha convertido en un autómata, y en la actualidad, el desarrollo de la organización automática amenaza con convertir al hombre mismo en una mera herramienta pasiva. Afortunadamente, eso no supone ni el fin del arte ni el del hombre, pues los impulsos creativos que se agitaban en el alma humana hace cientos de miles de años, cuando su curiosidad, su propensión a la manipulación y su creciente inteligencia y sensibilidad la llevaron a sacudirse su letargo animal, no desaparecerán porque una faceta de su naturaleza, la que ha sido disciplinada por la herramienta y la máquina, se le haya ido temporalmente de las manos. Se trata de una distorsión momentánea del crecimiento, y es ley de vida que después de una etapa de crecimiento se intente restablecer el equilibrio a fin de prepararse para la siguiente etapa. Mientras la vida subsista, contiene la posibilidad de sortear sus errores, sobreponerse a sus desgracias y renovar su creatividad.

Nos encontramos ahora en un momento decisivo de la historia, un momento de gran peligro pero también de espléndidas promesas. La carga de la renovación pesa mucho sobre nuestros hombros, pues no hay forma de prolongar las rigideces y conformidades que hasta ahora han desintegrado nuestra cultura sin socavar finalmente los

fundamentos de la vida misma. La actual restricción de la libertad política e intelectual en los Estados Unidos, debida a los cambios insidiosos que se han producido en el espacio de la última década, son solo un síntoma de una pérdida mayor: la abdicación de la personalidad humana. Que hayamos aceptado esta restricción con tan pocas protestas efectivas da la medida de nuestro hundimiento moral.

Sí: la carga de la renovación está colocada sobre nuestros hombros; por tanto, nos corresponde a nosotros comprender las fuerzas que obran a favor de la renovación en el seno de nuestras personas y de nuestra cultura, y de engendrar los planes e ideales que nos impulsarán hacia la acción decidida. Si despertamos de nuestro estado actual en plena posesión de nuestros sentidos, en lugar de permanecer drogados, somnolientos y cobardemente pasivos, como ahora sucede, reconstruiremos nuestra vida en función de una nueva pauta, asistidos por todos los recursos que el arte y la técnica ponen ahora a nuestra disposición. En ese momento decisivo, quizá pongamos los cimientos de un mundo unificado, porque aspiraremos a unificar no solo a las tribus, nacionalidades y pueblos ahora hostiles, sino también los impulsos igualmente enfrentados y reñidos del alma humana. Si eso ocurre, nuestros sueños volverán a ser benignos y permeables a la disciplina racional; nuestras artes recobrarán la forma, la estructura y el significado, y nuestras máquinas, por muy organizadas que estén, se volverán receptivas a las exigencias de la vida. Y al final, invirtiendo orgullosamente el dicho de Blake, espero que podamos decir: «El arte ensalzado, la imaginación afirmada, la paz gobierna las naciones».



Lewis Mumford (1895-1990), cuya obra escrita abarca más de seis décadas, ha hecho contribuciones muy importantes a la literatura del saber histórico, filosófico y artístico, así como a la crítica de la arquitectura. Pero como quizá sea más conocido este humanista estadounidense es por sus trabajos sobre urbanismo y por su evaluación de la tecnología.

Mumford fue miembro fundador de la Regional Planning Association of America, y durante treinta y dos años escribió una columna sobre arquitectura titulada «Sky Line» para el New Yorker. Formó parte de las facultades de varias instituciones: de la Universidad de Stanford, la Universidad de Pensilvania, el Massachusetts Institute of Technology (MIT) o del New York City Board of Higher Education, entre otras. Fue galardonado con multitud de distinciones, las más destacadas de las cuales han sido la Medalla Presidencial de Libertad, la Medalla Nacional de Literatura y, en 1986, la Medalla Nacional de Arte.

Notas

[1] Lewis Mumford a Van Wyck Brooks, 22 de julio de 1925, en Robert
E.
Spiller,
ed.
, *The Van Wyck Mumford Letters: The Record of a Literary Friendship,*
Brooks-Lewis
1921-1963
(Nueva York,
E. P.
Dutton, 1970). < <

[2] Lewis Mumford, *Technics and civilization* (Nueva York, Harbinger Book, Harcourt, Brace & World, 1962 [1934]), p. 433 [ed. cast.: *Técnica y civilización*, trad. Constantino Aznar de Acevedo, Alianza, Madrid, 2006]. < <

[3] Lewis Mumford, *Sketches from Life: The Early Years* (Nueva York, The Dial Press, 1982), pp. 3, 57. < <

[4] Acerca de la relación de Mumford con el grupo Seven Arts, véase mi *Beloved Community: The Cultural Criticism of Randolph Bourne, Van Wyck Brooks, Waldo Frank, and Lewis Mumford* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990). < <

[5] Lewis Mumford a Patrick Geddes, 6 de julio de 1923, en
L.
Mumford, *My Work and Days: A Personal Chronicle* (Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1979),
p.
110. < <

[6] Lewis Mumford, «Reflections on Our Present Dilemas», en Mumford, *Findings and Keepings: Analects for an Autobiography* (Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975),
p.
206. < <

[7] Ed. cast.: *La historia de las utopías*,
trad.
Diego Luis Sanromán, Pepitas de calabaza, Logroño 2013. (
N. del t.
) < <

[8] Ed. cast.: *La cultura de las ciudades*, trad. Carlos María Reyles, Emecé, Buenos Aires, 1945. (N. del t.) < <

[9] Véase, por ejemplo, Meyer Schapiro, «Looking Forward to Looking Backward», *Partisan Review* 5 (julio de 1938):
12-24
; Sidney Hook, «Metaphysics, War, and Intellectuals», *Menorah Journal* 28 (agosto de 1940):
327-337
; Richard Chase, «The Armed Obscurantist», *Partisan Review* 11 (verano de 1944):
343-348
; y James
T.
Farrell, «The Faith of Lewis Mumford», en Farrell, *The League of Frightened Philistines and Other Papers* (Nueva York, Vanguard Press, 1945), pp.
106-131
. < <

[10] Lewis Mumford, «The Corruption of Liberalism», *New Republic* (12 de febrero de 1940): 569. < <

[11]
Ibíd.
,
p.
573. < <

[12] Mumford, *Sketches*, p. 436. < <

[13] Véase Michael Hughes (
ed.
), *The Letters of Lewis Mumford and Frederick Osborn: A Transatlantic Dialogue,*
J.
1938-1970
(Nueva York, Proejar, 1972). < <

[14] Lewis Mumford, *The Myth of the Machine II: The Pentagon of Power* (Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970), p. 408. [ed. cast.: *El pentágono del poder. El mito de la máquina II*, trad. Javier Rodríguez Hidalgo, Pepitas de calabaza, Logroño, 2011, p. 662]. < <

[15] Además de Blake, *Beloved Community*, véase Christopher Lasch, «Lewis Mumford and the Myth of the Machine», *Salmagundi* 49 (verano de 1980): 4-28, y *The True and Only Heaven: Progress and its Critics* (Nueva York, W. W. Norton & Co., 1990); Donald L. Miller, *Lewis Mumford: A Life* (Weidenfeld & Nicholson, 1989); Thomas P. Hughes y Agatha C. Hughes (eds.), *Lewis Mumford, Public Intellectual* (Nueva York, Oxford University Press, 1990); Robert Casillo, «Lewis Mumford and the Organicist Concept in Social Thought», *Journal of the History of Ideas* 53 (enero-marzo de 1992): 91-116; Mark Lucarelli, *Lewis Mumford and the Ecological Religion: The Politics of Planning* (Guildford Press, 1995), y Robert Wojtowicz, *Lewis Mumford and American Modernism: European Theories for Architecture and Urban Planning* (Cambridge, Cambridge University Press, 1996). < <

[16] Véase Thomas Bender, *New York Intellect: A History of Intellectual Life in New York City, from 1750 to the Beginnings of Our Own Time* (Nueva York, Alfred
A.
Knopf, 1987); Russell Jacoby, *The Last Intellectuals: American Culture in the Age of Academe* (Nueva York, Basic Books, 1987), y Hughes and Hughes (eds.), *Lewis Mumford* (
ed. cit.
). < <

[17] Emil Julius Klaus Fuchs
(1911-1988)
. Físico teórico alemán que participó en el Proyecto Manhattan, y que fue condenado posteriormente por suministrar de forma clandestina datos sobre el desarrollo de la bomba atómica a la Unión Soviética, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. (N. del t.
) < <

[18] *Technics* no es una palabra común en la lengua inglesa, y Mumford la emplea deliberadamente como sinónimo del griego *tekné* (τέχνη), término que se refiere no solo a la tecnología en sentido estrecho, sino también al arte y a la artesanía, y por extensión a la interacción entre el entorno social y la innovación tecnológica. Ante la alternativa de traducirla como *tekné* o como «técnica», hemos preferido esta segunda opción. (
N. del t.
) < <

[19] Bounderby y Gradgrind eran dos personajes de la novela de Dickens *Tiempos difíciles*, que encarnaban los valores y virtudes de la era victoriana. (
N. del t.
) < <

[20] «Malditas sean las restricciones y bendita sea su relajación». (N. del t.) < <

[21] Para un análisis más detallado, véase «The Sky Line», *The New Yorker*, 15 y 22 de septiembre de 1951. < <